Robert Mielhorski

Gry z polskim Faustem : ("Doktor Twardowski" Jerzego Broszkiewicza w świetle krytyki dyskursywnej)

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 1 (5), 7-44

2011

Robert Mielhorski

GRY Z POLSKIM FAUSTEM. *DOKTOR TWARDOWSKI* JERZEGO BROSZKIEWICZA W ŚWIETLE KRYTYKI DYSKURSYWNEJ

Dyskurs gier. Pojęcie *gra* w badaniach literaturoznawczych i kulturoznawczych posiada już swoją własną obszerną tradycję. Dla przykładu grę w Gombrowicza prowadził J. Jarzębski, gry Pana Cogito omawiał w swojej książce o Herbercie A. Kaliszewski, *Gry powieściowe* wyszły spod pióra M. Głowińskiego[1]. To oczywiście bardzo ograniczony wybór. Termin *gra* wydaje się zatem dziś w pełni funkcjonalnym narzędziem do opisu i interpretacji tekstu – m.in. powieściowego, a w tym wypadku proponowanego poniżej: *Doktora Twardowskiego* Jerzego Broszkiewicza. Zastosowanie tego określenia jest pożyteczne choćby dlatego, że konwencję i formułę *gry* w tym utworze obserwować można w zasadzie na wszystkich piętrach struktury powieściowej i być może otwiera właściwą (w kilku miejscach – najwłaściwszą) perspektywę oglądu tego tekstu. Wydaje się na przykład, że mankamenty deskrypcyjne niektórych relacji recenzyjnych na temat omawianego utworu wynikają właśnie z niedostrzeżenia i niezrozumienia tego oczywistego – zdawałoby się – faktu. Chodzi między innymi o traktowanie serio, z nadmierną powagą, pewnych pisarskich rozwiązań, które *a priori*, intencjonalnie wprowadzone zostały do powieści na prawach niepisanej umowy z czytelnikiem, w tym z wyposażonym w odpowiednie narzędzia analityczne krytykiem literackim. Tak jest na przykład z nieporozumieniami

[1] Dodajmy do tego dla przykładu takie publikacje, jak: *Gra w inteligencję* A. Tatarkiewicza, *Gra z czytelnikiem. Między konwencją a strategią* pod red. M. Jakimowicz i R. Moczkodana czy *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał* pod red. A. Surdyka.

w recenzjach W. Jurasza, E. Kraskowskiej-Lange czy J. Gondowicza[2]. Można jednak odnaleźć również wypowiedzi niezwykle trafnie odsłaniające „pograniczny" status tej powieści, infiltrującej różne formy i konwencje modalne, także określone kategorie estetyczne i gatunki. W ramach poniższego wykładu postaram się wyjaśnić, w jaki sposób termin *gra* organizuje najistotniejsze (co podkreślam) aspekty dzieła Broszkiewicza, jak stwarza on możliwości pogłębionej odpowiednio lektury narracji tego autora, porządkując naszą wiedzę o dziele będącym przedmiotem niniejszych uwag.

Dodać należy przy tym, że zarówno samo zagadnienie gry, jak i konwencji powieści, traktuje się tu w kategoriach nowoczesności. *Doktor Twardowski* zdaje się być charakterystycznym przykładem tego, w jaki sposób przeobraża się **powieść nowoczesna**[3], jakimi drogami podąża beletrystyka uwikłana w różne konteksty dwudziestowieczności. Poniższe refleksje mają tę przynależność podkreślać – zarówno jeśli chodzi o tematykę, kwalifikację gatunkową, formalną, jak i odniesienia zewnętrzne (zewnątrzliterackie), dotyczące zwłaszcza kontekstu historycznego, w którym zanurzony jest ten utwór oraz kontekstu autobiograficznego. Termin *nowoczesny* oznacza tu nie tyle nowatorski, co przynależny do cech literatury nowoczesnej, zwłaszcza w jej **nurcie krytycznym**[4]. Wprowadźmy jeszcze do tych rozważań kategorię dyskursu[5], ponieważ dyskursywny charakter tego utworu przesądza o jego specyfice. *Doktor Twardowski* jest dziełem wielodyskursywnym i na tej złożoności zasadza się jego wewnętrzna konstrukcja. Wielodyskursywność sprawia, że pomiędzy dyskursami dochodzi do różnorodnych złożonych relacji, które definiujemy tu właśnie za pomocą pojęcia *gra*[6].

Dyskurs autobiograficzny. *Doktor Twardowski* jest – co należy bardzo wyraźnie podkreślić już na samym wstępie (i dalej wyjaśnić bardziej szczegółowo) – powieścią autotematyczną, obszernie wyposażoną w ustępy o charakterze metaliterackim, choć nie jest klasyczną powieścią o powieści. Naczelną instancją w porządku budowy tego tekstu jest osoba i instytucja – skrywającego się za inicjałami imienia i nazwiska samego twórcy – J. B. Ta informacja z pewnością wpływa na nasz sposób odczytania utworu, a samo ryzyko niezrozumienia intencji autorskiej pojawia się, jak można się domyślać,

---

2 J. Gondowicz: *Sprawy kauduczne*. „Tygodnik Kulturalny" 1979, nr 41; W. Jurasz: *Nie dokończony eksperyment*. „Miesięcznik Literacki" 1979, nr 11 (autor podstawowy mankament dostrzega w fakcie „niewyjaśnianości" faktów i motywacji powieściowych); E. Kraskowska-Lange: *Superman przed habilitacją*. „Nurt" 1980, nr 3 (tu nawet powieść kwalifikowana jest do tzw. literatury wagonowej).

3 Z drugiej strony można natomiast zauważyć na przykładzie *Doktora Twardowskiego* stopniowe wyczerpywanie się modelu prozy nowoczesnej w jej eksperymentalnym wariancie.

4 Por. M. P. Markowski: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007.

5 Dyskurs jest tu rozumiany, zgodnie z zasadniczym nurtem niniejszych badań, głównie jako rzeczywistość (pozaartystyczna tożsamość dzieła), jako metarefleksja (znaczenia usytuowane ponad kreacyjną ramą utworu), jako mowa (idiomatyczne właściwości tekstu), jako dyskurs literacki (odrębność mowy tekstu), jako modulacja (negocjacja z czytelnikiem pierwowzoru rzeczywistości wykreowanej). **Krytyka dyskursywna** to tendencja (poznawcza) polegająca na intencjonalnym „rozwarstwianiu" dzieła literackiego w celu ukazania konstytuujących go elementarnych dyskursów, a następnie na ponownym ukształtowaniu, tym razem w porządku hierarchicznym (dyskursy na kolejnych piętrach, aż po dyskurs ogarniający pozostałe – w języku potocznym nazwać można go „tematem", „aspektem", głównym „wymiarem") – przy czym wszystkie pozostałe dyskursy pozostają względem siebie w relacjach dynamicznych, istnieją w ruchu.

6 O „grze z konwencjonalnymi rozwiązaniami znanymi z tradycji" czy o „grze konwencją mitu" wspomina w swoim tekście K. Miklaszewski: *Diabelskie sztuczki przewrotnego racjonalisty*. „Życie Literackie" 1979, nr 34.

zwłaszcza u nieprofesjonalnego czytelnika. Być może tym faktem czytelnej i niebudzącej wątpliwości aluzji autobiograficznej – a dalej odniesieniami środowiskowymi (które część odbiorców, niestety, próbowała przyrównać do autentycznych realiów pozatekstowych) – tłumaczyć można sukces komercyjny powieści; a także to, iż dzieło nazywano – zaraz po opublikowaniu nie tylko „powieścią spod lady", ale i „powieścią z kluczem". Utwór rodził zatem cały szereg domysłów, domniemań i podejrzeń dotyczących zwłaszcza pierwowzorów i prototypów postaci, z czym autor miał później niemało kłopotów. Próbował niektóre z nich dementować. Inicjały, o których tu mowa, jeszcze bardziej pogłębiały ten tok myślenia i wiążące się z tym nieporozumienia, widoczne zwłaszcza w wymienionych wyżej krytycznych opiniach na temat tej powieści, kwalifikujących wyłącznie – a niesłusznie – tekst Broszkiwicza w ramach współczesnego **realizmu powieściowego**. Można było ponadto uznać ten utwór (w kontekście osobistych doświadczeń twórcy) za **dzieło rozrachunkowe** i także w kilku – choć nie we wszystkich – aspektach autobiograficzne, zwłaszcza w zakresie przedstawionej w nim sumy wiedzy o świecie.

Biorąc pod uwagę recepcję *Doktora Twardowskiego*[7], należy zwrócić uwagę na dwie fale komentarzy: wstępną, gdy ukazał się pierwszy tom powieści (pojawił się wówczas przy okazji cały szereg przewidywań dotyczących treści tomu drugiego i wymiaru idei już obu części) i drugą – oceniającą to dzieło w horyzoncie zrealizowanej całości, lokującej utwór tym razem już na planie dotychczasowego dorobku Broszkiewicza. Uznano wówczas *Doktora Twardowskiego* – przeważającą częścią głosów – za najważniejsze osiągnięcie pisarza, najszerzej zakrojone w założeniu, starannie zrealizowane[8]; najambitniejsze – zarówno jeśli odniesie się je do planu tradycji literackiej[9], jak i współczesności kulturowej (kombinacje gatunków, degradacja istniejących mitów etc.). Z pewnym ryzykiem można tu mówić o specyficznej formie pre-, **przedpostmodernistycznej**.

Ślady autobiograficzne, uprzedźmy nieco fakty, powieści można odnaleźć zwłaszcza na dwóch planach: po pierwsze: a) w ramach cyrografu, który podpisuje powieściowy Faust – Twardowski z Mefistem – Rokitą (to gra pomiędzy nimi stanowi oś konstrukcyjną dzieła), b) a zarazem w ramach cyrografu, który podpisał swego czasu towarzysz Broszkiewicz z władzą komunistyczną; i po drugie, na planie prezentacji przejawów choroby psychicznej dwudziestokilkuletniego Twardowskiego, będącej jednym z głównych wątków powieści: tą chorobą dotknięty był sam pisarz. Chodzi o psychozę maniakalno-depresyjną. Być może równocześnie cyrograf, o którym mowa, był też znacznie szerszą metaforą, np. szaleństwa

---

[7] Którą szerzej odnotowuję na przestrzeni całego tego studium.

[8] Notuje np. R. Matuszewski: „Wśród wielu cennych i ciekawych utworów, jakimi obdarzył nas dotychczas Jerzy Broszkiewicz, ten jest pomyślany najambitniej i napisany najświetniej. Konieczność skupienia się na zasadniczej problematyce książki nie pozwoliła mi zatrzymać się nad wieloma jej walorami warsztatowymi, nad urokiem stylu i świetną prezentacją postaci, nawet epizodycznych" – R. Matuszewski: *Wersja Mefista*, [w:] tegoż: *Z bliska*. Kraków 1981, s. 407. O „niewątpliwie najwybitniejszej dotychczas powieści Jerzego Broszkiewicza" pisze również M. Chrzanowski: *Kształty miłości. O prozie Jerzego Broszkiewicza*. „Pismo Literacko-Artystyczne" 1985, nr 1.

[9] Relacje pomiędzy współczesnością a tradycją S. Stabryła porządkuje według czterech modeli: rewokacji – reinterpretacji – prefiguracji – inkrustacji. W przypadku *Doktora Twardowskiego* mamy do czynienia z prefiguracją, co dotyczy analogii widocznych w losach głównych bohaterów lub w strukturze świata przedstawionego" – S. Stabryła: *Hellada i Roma*. Kraków 1996, s. 8.

współczesności (i formy naszego w niej uczestnictwa)[10]. Trudno zgodzić się z wcześniej przywołaną recenzją/opinią J. Gondowicza, że choroba potraktowana została w utworze w sposób podręcznikowy; jest przecież opisana przez autora w pełni rozumiejącego jej dotkliwości i wynikające z niej cierpienia, a sam Broszkiewicz przynosi czytelnikowi wiarygodną, przekonującą i wartościową poznawczo wiedzę na jej temat. Jakkolwiek – będzie o tym dalej mowa – ta proza pograniczna nie ogranicza się do realistycznego, obszernego zapisu werystycznego, np. z pobytu bohatera w szpitalu psychiatrycznym, ponieważ ów realizm zostaje starannie zrównoważony biegunową konwencją: pastiszowo-parodystyczno-groteskową. Kwestia cyrografu[11] nie jest zatem jednoznaczna i – zadaje się – takie było zamierzenie twórcy. Wydaje się, że Broszkiewicz był jednym z tych pisarzy, którzy przez długi czas do komunizmu i jego konsekwencji odnosili się z pełną aprobatą i wiarą; sam siebie nazywał wielokroć twórcą rewolucyjnym, publicznie wypowiadał się na temat zadań i powinności sztuki socjalistycznej, a w 1956 r. jeszcze ostro krytykował nowe zjawiska w literaturze polskiej czasu przełomu. Tekst *Doktora Twardowskiego* rzuca na te kwestie nieco inne światło. Młody historyk Twardowski pragnie w ramach pracy habilitacyjnej napisać nową historię Polski. Czy wiąże się to – parabolicznie – z poglądami samego pisarza? Z próbą weryfikacji oglądu praw historycznych?

Wstępna wykładnia. Anegdota powieściowa – powiem jeszcze tytułem wprowadzenia – jest tu bardzo prosta. W dwóch tomach powieści obserwujemy głównie dzieje relacji pomiędzy trojgiem bohaterów: historykiem – „przyczynkarzem", jak sam nieszczerze się określa – Jeremim Rokitą, występującym tu w roli Mefista, i dwojgiem młodych ludzi: początkującym naukowcem Grzegorzem Twardowskim (historykiem w trakcie habilitacji) i jego narzeczoną, potem małżonką (o nieprzypadkowym imieniu), Małgorzatą. Perypetie powieściowe ukazują koleje dziejów związku Rokity z tymi młodymi ludźmi; pojawia się już na wstępie kwestia cyrografu, na całość zaś fabuły nakłada się proces chorobowy Twardowskiego: od jej pierwszych symptomów. Temat szaleństwa[12] odgrywa tu, jak powiedziałem, pierwszoplanową rolę: wpływająca na konstrukcję utworu i jego kolejne sekwencje. Określa strukturę, na której ukonstytuowane zostały poszczególne podtematy i następujące po sobie kręgi sensów powieściowych. Należy podkreślić, że rzecz dzieje się w przeważające części w środowisku naukowym: akcja rozgrywa się w Krakowie, relacje trojga głównych bohaterów uzupełniają świetnie nakreślone i wcale nie po macoszemu potraktowane postaci drugoplanowe – funkcjonalnie wprowadzone – ukazane na tle życia

[10] O metaforze współczesności myślę w kategoriach bliskich Krzysztoniowi w jego *Obłędzie*. Teza Broszkiewicza brzmi następująco: świat znajduje się w stadium nieustannego chaosu, dezintegracji. Próbę ogarnięcia jego ram i wprowadzenia zasady porządkującej daje nam skojarzenie z chaosem psychiki w stadium choroby. *Doktor Twardowski* jest opisem zasady organizującej współczesność (i duchowość jednostki) poprzez parabolę maniakalno-depresyjną. Wartość tej powieści polega na poznawczym dążeniu do odsłonięcia prawidłowości dezintegracyjnych.

[11] „Cyrograf" jest tu analogonem łączącym biegunową konstrukcję aksjologiczną świata przedstawionego: dobro – zło, miłość – gra uczuć, wiedza – poznanie pozorne, pierwiastek kobiecy (racjonalizm) – męski (potrzeba dominacji) i in.

[12] Zob. np. M. Skwara: *Motyw szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*. Wrocław 1999; J. Kristeva: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M. P. Markowski, R. Ryziński; M. P. Markowski: *Wstęp*, Kraków 2007. Rolę twórczą choroby psychicznej w swoich badaniach podkreślał K. Dąbrowski; zob. na ten temat monograficzny zeszyt „Poezji" 1985, nr 11.

miasta. I wreszcie najistotniejsza kwestia: rzecz cała nie jest opowiadana anonimowo, narratorem jest tu bowiem sam Mefisto – Rokita. Jego obecność w powieści jest nader złożona, choćby przez istnienie nadrzędnej instancji J. B., którego decyzjom w znacznej mierze się podporządkowuje. Jednak perspektywa oglądu rzeczywistości powieściowej, rola (i „kierunek") komentarzy, koncepcja rozwoju zdarzeń – to wszystko powierzone zostało temu właśnie narratorowi.

Jeśli posłużyć się terminem *gra* w ramach opisu dynamiki wewnętrznej budowy dzieła, uwyraźnia się on jako:

a) termin regulujący relacje pomiędzy bohaterami;
b) termin regulujący relacje na linii autor – instytucja J. B. – narrator – bohaterowie;
c) termin porządkujący *gry* i powinowactwa intertekstualne (*Faust*, *Doktor Faustus* T. Manna, *Mistrz i Małgorzata* etc.);
d) gry są także toczone przez bohaterów – a uwyraźniają się one przede wszystkim na planie idei i wymowy dzieła.

W dalszych rozważaniach skupiłem się na kilku z nich, na ideach wiodących w poszczególnych obszarach powieści:

a) na grze ze stereotypami (w tym stereotypowym postrzeganiem istoty szaleństwa i zjawiska instynktu tragizmu);
b) na grze z metaforą szaleństwa – w odniesieniu do układów pozaliterackich (szaleństwo jako wizja współczesnego świata);
c) na grze toczonej przez bohaterów z historią i wybranymi ideami filozoficznymi (zwłaszcza z egzystencjalizmem);
d) na grze z formą powieściową (tu np. muzyczność struktury i autotelizm);
e) na grze ze współczesną obyczajowością i wrażliwością erotyczną;
f) na grze z samą koncepcją dzieła (tu kwestie gatunku, modulacjonizmu, techniki filmowej);
g) wreszcie na grze rysującej się na planie poznawczym: gdy chodzi o pokazanie świata w pryzmacie obłędu, o pytanie o sens ludzkiej egzystencji, o istotę moralności (zagadnienie etycznej giętkości).

Sama konstrukcja powieści skłania odbiorcę do podziału bohaterów na **graczy i antygraczy**: na tych, którzy – jak Twardowski i Rokita – skłonni są wziąć udział w grze, jakkolwiek nie zawsze kierując się podobnymi motywami, i na tych, którzy nie są w stanie bądź nie chcą w ogóle przyjąć reguł gry.

Postaram się zatem udowodnić, że wszelkie dosłowne odczytania tej powieści, w tym poszukujące *stricte* realistycznych, ściśle werystycznych wykładni bądź podłoża „prawdziwości" – nieprzekształconego literacko – autentyzmu odniesień do świata pozatekstowego, są z gruntu błędne. Jak udowadniali krytycy, trafnie odczytujący intencję pisarską, wyłania się tu:

a) pierwiastek ludyczny;
b) świadoma gra z tekstami kultury masowej (Twardowski jako superman, elementy komiksowo-westernowe);
c) refleksja nad rozpadem mitów tradycyjnych i ich degradacją, a wprowadzeniem mitów popkulturowych – co zestawione zostaje z tragiczną wymową całości;

d) pokazanie gry postaci literackich w celu doprowadzenia ich do sytuacji granicznych (w egzystencjalistycznym pojmowaniu tego terminu[13]);
e) kwestia humanizacji zła;
f) celowa *gra* pomiędzy jednowymiarowością prezentacji bohaterów a pogłębieniem rysunku psychologicznego postaci;
g) refleksja nad przyczynami i naturą cierpienia;
h) relacja/gra pomiędzy konwencją a inwencją twórczą, fantastyką i realnością pragmatyczną (empiryzmem);
i) celowe wprowadzenie dowcipu, pastiszu, parodii i groteski na równych prawach z konwencjami realizmu powieściowego;
j) ukazanie nie tyle związków – to uwaga kluczowa – ale odstępstw od wymowy dzieł i artystycznych środków sensotwórczych, z tekstów wielkich mistrzów tematu faustowskiego;
k) kwestia reżyserii rzeczywistości;
l) oraz uprzedmiotowienie zła (także rozważanego w sposób teoretyczny, abstrakcyjnie).

Dyskurs z tradycją i współczesnością: Faust Broszkiewicza[14]**.** Grzegorz Twardowski – główny bohater utworu Broszkiewicza – z upływem czasu powieściowego staje się coraz bardziej bohaterem faustycznym. Najpierw podpisuje cyrograf, pakt z Rokitą, umowę, której treścią ma być pomoc Jeremiego w przeprowadzeniu dalszych studiów nad habilitacją. Faustyczność Grzegorza rozwija się powoli w ten sposób, że pod koniec tomu pierwszego Jeremi kieruje takie oto słowa do swojego „młodego przyjaciela", wiążące się z sukcesem, jaki odniósł on – dzięki pomocy Rokity – podczas sympozjum na Sorbonie: „Każdy w miarę rozsądny młody człowiek dawno już miałby gacie pełne szczęścia. Natomiast głupi Grzesio udaje starego Fausta, któremu na niczym nie zależy, bo prawie wszystko ma. Dupek jesteś, żołędny dupek!" (I, 210)[15].

Problem **faustyczności** *Doktora Twardowskiego* jest jednak nieco bardziej złożony, niźli świadczyłyby o tym luźne analogie między bohaterami klasyki i współczesności[16]. Rodzi się na wstępie pytanie: „Czy punktem odniesienia tego tekstu Broszkiewicza jest archetekst Goethego czy *Doktor Faustus* T. Manna, czy inne jeszcze dzieła, włączając w to

[13] Odwołuję się tu do Jaspersowskiego rozumienia tego określenia.

[14] Zob. w tym kontekście: A. Smaroń: *Twardowski – niechciany „polski Faust". Koncepcje postaci w literaturze polskiej XIX i pierwszej połowy XX wieku*. „Ruch Literacki" 1995, z. 5. Inspirujące interpretacje *Fausta* Goethego przynosi praca W. Szturca: *„Faust" Goethego. Ku antropologii romantycznej*. Kraków 1995. Zob. też: J. Ławski: *Życie i śmierć mitu. „Faust polski" między XIX a XX wiekiem*, [w:] *Postaci i motywy faustyczne w literaturze polskiej*. Pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2001; B. Paprocka-Podlasiak: *Epopeja faustycznego „ja". O procesie mityzacji legendy faustowskiej*, [w:] *Mity – mitologie – mityzacje nie tylko w literaturze*. Pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2005. Por. też: T. Mann: *O „Fauście" Goethego*. „Literatura na Świecie" 1996, nr 5/6.

[15] Cytaty z *Doktora Twardowskiego* pochodzą z III wydania powieści, Kraków 1987. Po cytatach w nawiasie podaję numer tomu i strony.

[16] „Mit faustowski w Goethe'ańskim ujęciu jest w końcowym rozrachunku zwycięstwem człowieka nad złem. Autor *Doktora Twardowskiego* pozostaje mu i pod tym względem wierny: drugi tom powieści kończy się pełną symbolicznej wymowy śmiercią diabła – Jeremiego Rokity, który – nad miarę »uczłowieczony» – zatraca stopniowo swe czartowskie moce. Coraz więcej tych, co nie ulegają sofizmatom jego »złego rozumu«, odrzucanego z upartą pogardą przede wszystkim przez postaci kobiece". R. Matuszewski: dz. cyt., s. 407.

Mistrza i Małgorzatę?". Wydaje się, że autor *Dziesięciu rozdziałów* nie zamierza poruszać się, kroczyć w głąb tematu. Interesuje go raczej *sui generis* „plan sytuacyjny" – **kontur zdarzeniowo-ideotwórczy**, nie tyle Goethe'ański, co ogólnokulturowy, i faustyczna aura zdarzeń oraz prezentacji bohaterów. Perspektywa intertekstualna umożliwia co prawda pogłębienie aktu interpretacji, nie jest jednak na poziomie erudycyjnym niezbędna do wychwycenia niuansów Broszkiewiczowskiego tekstu. W jednej z recenzji powieści pojawia się propozycja stworzenia katalogu powinowactw i odstępstw, propozycja rozsądna z pewnością dla samej analizy. Tak pisarz komentował dzieło w trakcie jego powstawania w rozmowie z J. Żurkiem:

> Chcę napisać o polskim Fauście, człowieku, który dotknięty chorobą psychiczną pozna demoniczny charakter uczuć, ich okrucieństwo przejawiające się w tym, że w formie depresji narzucają człowiekowi prostacko-tragiczną postać świata, a w formie euforii prostacko-szczęśliwą. To balansowanie między szczęściem i nieszczęściem jest bardziej demoniczne niż krętki blade bohatera mannowskiego[17].

W tym miejscu wyłania się problem świadomej **stereotypizacji dyskursu** powieściowego, wymagający jednak szerszych wyjaśnień, stąd tutaj tylko zasygnalizowany[18].

Twardowski: „jarmarczne ubóstwo", dar magiczny i instynkt tragizmu. Postać samego Twardowskiego z legendy, jak podkreśla Broszkiewicz, kolegi uniwersyteckiego Fausta i faworyta Zygmunta Augusta – wyłania się w nawiązaniu do tradycyjnej anegdoty w powieści dwukrotnie. Wydaje się, co nadmieniłem, że nie jest to konieczne dla odczytania wymowy całości powieści. Być może chodziło pisarzowi głównie o podkreślenie istnienia w naszej tradycji tej postaci – w celu poszerzenia portretu wewnętrznego, psychologicznego, ale i „zewnętrznego" – Grzegorza. A przede wszystkim o zaznaczenie istotnego faktu – długowieczności samego Rokity: dziś mieszkańca jednej ze starych kamienic Krakowa (IV piętro)[19], a zarazem jego znajomości z samym mistrzem. Wspomina Broszkiewicz m.in. humorystyczny epizod ucieczki Twardowskiego na kogucie z jednej z karczm.

Istotne jednak okazuje się tu pewne rozróżnienie, do którego przyzwyczajony i przywiązany był Rokita – rozróżnienie pomiędzy mitem, legendą, baśnią i rzeczywistością, tj. realnością pragmatyczną: z jednej strony przywołany zostaje autentyczny Twardowski, znany mu od wieków, a z drugiej postać literacka obecna w różnorodnych modulacjach w historii literatury polskiej – przez Słowackiego i Mickiewicza po powieść, której Jeremi jest bohaterem, protagonistą i narratorem. Powiada on: „Naiwna polska bajka o mistrzu Twardowskim (…) zawsze drażniła mnie **jarmarcznym ubóstwem** [podkr. R. M.] wyobraźni" (I, 181). Mówi to oczywiście człowiek znający mistrza Twardowskiego osobiście i świadom tego, jaki mechanizm kreacyjny prowadzi od egzystencji osoby faktycznej po mityczno-legendarną. Taki jest chyba zasadniczy powód przywołania tej przypowieści. W dalszej partii tego fragmentu Rokita – podkreślając swoje stosunki z mistrzem – powiada: „Pamiętam jak dziś (…)" – stara się ukazać paralelę pomiędzy dawnym Twardowskim i doktorem Twardowskim XX w.

---

[17] *Ku pokrzepieniu umysłów*. Rozm. J. Żurek. „Dziennik Ludowy" 1975, 24–25 maj.

[18] W. Maciąg podkreśla fakt obecności Twardowskiego w świecie gwiazdorstwa i telewizji rządzącej wyobraźnią masową, W. Maciąg: *Baśń o szczęściarzu*. „Nowe Książki" 1977, nr 9.

[19] Ta „kamieniczna" lokalizacja wiąże się z samym mieszkaniem Broszkiewicza.

Chodzi zatem o podkreślenie różnicy pomiędzy: Twardowskim magicznym oraz Twardowskim rzeczywistym; pomiędzy nadprzyrodzonymi zdolnościami bohatera legendy i nadprzyrodzonymi możliwościami człowieka, któremu dar nadzwyczajny ofiaruje rzadka i wyjątkowa poniekąd choroba – mania, a także stany afektotwórcze i euforyczne. „Mój Twardowski, jak wiadomo, nie ma talentów malarskich, nie zna się też na procedurze magicznej. Ale niektóre jego zaklęcia (zwłaszcza w stosunku do kobiet) mają swoją siłę" (I, 181). Ostatecznie największym zyskiem, jaki osiągnął Twardowski, jest to, co Rokita nazwał „instynktem tragizmu" – w tym aspekcie jego cierpienie nie wydaje się bezzasadne i całkowicie bezcelowe.

> Nie doceniłem wieloznaczności doświadczeń, które pacjent Twardowski przeżył na „piątce". Mój młody przyjaciel bardzo wiele dowiedział się o tragizmie. Zyskał cechę, którą można nazwać **„instynktem tragizmu"** w **jego postaci świadomej** [podkr. R. M.]. Zawiniłem niedostatkiem wyobraźni. Co gorsza – wbrew ogólnym warunkom umowy z J. B. – nie zostałem o niczym uprzedzony. (II, 222)

Ten „instynkt tragizmu" bywa zagrożony. Wyzwolenie z depresji oznaczać może jego utratę (II, 265).

Dyskurs obłędu i psychozy[20]**.** Powieść Broszkiewicza uznać można za klasyczne, wzorcowe, modelowe i świetnie merytorycznie przygotowane **studium choroby psychicznej**[21]. Grzegorz Twardowski cierpi na dotkliwą jej postać, jak wspomniano wyżej: psychozę maniakalno-depresyjną. Ta jednostka chorobowa cechuje się cyklicznym przechodzeniem pacjenta przez dwa biegunowe stany: manię, łączącą się ze stanami euforii i pobudzenia, oraz depresję. W obu przypadkach mamy do czynienia także ze zmianami nie tylko w sferze emocjonalnej (bolesnymi „duchowo"), ale i w sferze poznawczej: w pierwszym przypadku jest to myślenie nierealistyczne, wielkościowe, sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem; w drugim – poczucie bólu psychicznego, wyolbrzymienia wyobrażonych krzywd i strat. Pojęcie „psychoza" łączy się także ze stanami urojeniowymi, bliskimi schizofrenii; ostatecznie choroba ta często prowadzi do samobójstwa, zwłaszcza gdy nie jest odpowiednio lub wcale leczona (tak było przez długi czas z Twardowskim) bądź też leczona jest nieskutecznie. Możliwość tak intensywnego doświadczania otaczającej rzeczywistości (zmiany w postrzeganiu barw, wyostrzenie wzroku etc.) i świata wewnętrznego chorego często prowadzi do rozwoju i pogłębienia różnego rodzaju talentów, w tym zdolności artystycznych i twórczych. Starczy przywołać niektóre z osób dotkniętych tą przypadłością: Vincent van Gogh, Ernest Hamingway, Sylwia Plath, Zbigniew Herbert i inni.

---

20 Por. J. Rybakowski: *Oblicza choroby maniakalno-depresyjnej*. Poznań 2008. O Broszkiewiczu mowa jest na s. 120.

21 T. Błażejewski notuje, że „nieuleczalna choroba staje się w książce Broszkiewicza podstawowym kryterium, wyłuskującym z całokształtu myśli i przypadków jednostki rzeczy najistotniejsze. Świadomość rychłego odejścia w zagadkę niebytu oznacza nie tylko metafizyczny wstrząs i kataraktyczne przeżycie, przede wszystkim rodzi krytycyzm ocen i chęć ocalenia życia tego, co tylko możliwe (vide: dzieje Wielkiego Franka Materny). *Doktor Twardowski* koresponduje nie tylko tematycznie z utworami o Fauście: Broszkiewicz nawiązuje zręcznie do arcydzieła Manna – posługuje się aluzją, cytuje, przywołuje muzykę Schonberga i wspomina Adriana Leverkuhna oraz Rudolfa Schewerdtfegera Owo pojawiające się niespodziewanie niemieckie »andante amoroso« wraz z zawartym w nim nasłodzonym szyderstwem wzmaga żałosną szarpaninę Grzegorza Twardowskiego i sytuuje go szerokim kontekście europejskiej tradycji" – „Odgłosy" 1977, nr 23.

Również J. Broszkiewicz – jak zaznaczyłem kilkakrotnie – był chory na psychozę maniakalno-depresyjną; być może stąd bierze się tak głęboka wiarygodność portretu psychicznego Grzegorza Twardowskiego. Dodam za studiami psychiatrów, że można wyróżnić kilka postaci nadmienianej psychozy – w tym cyklofrenii, polegającej na stosunkowo szybkiej zmianie faz: gwałtownym, niemal z godziny na godzinę, przechodzeniu z jednego bieguna choroby w drugi. Zauważmy: na wstępie powiadano, że Grzegorz: „Choruje na nieustającą radość życia. Wierzy w świat, cieszy go rozpusta, uszczęśliwia miłość. Silny jest, a zarazem wrażliwy. Raduje go wspinaczka, dobry mecz, fuga Bacha, sonet Szekspira, butelka napoleona w »Cracovii« i żytnia z piwem w Łebie. A także teoria mnogości" (I, 59). Gdzie indziej spotykamy się z następującą charakterystyką: „Radość mego przyjaciela jest zbyt głośna i jaskrawa – ponosi go, nie daje usiedzieć ani zamilknąć, dowcip goni dowcip, myśl ucieka słowom, każdym ruchem rządzi pośpiech, w gwiaździstych oczach wilcze błyski" (I, 128).

Warto może w tym miejscu podkreślić **motyw gwiaździstych oczu**, symbolizujący doświadczenie psychotycznej manii – po wielokroć towarzyszy on powieściowej prezentacji osoby Grzegorza. Metafora warta osobnego zastanowienia.

Z chorobą psychiczną i manią kojarzy się inna **metafora: lotu** („A on znowu zaczyna trzepotać skrzydłami, podlatywać, lecieć!" I, 131). W innym przypadku jest to „wysoki lot myśli" (II, 325). Mówiąc o zjawisku choroby psychicznej, warto wspomnieć i o innych utworach dotyczących tego tematu: o filmie *Lot nad kukułczym gniazdem* M. Formana, o powieściach *Apelacja* J. Andrzejewskiego, *Szpital przemienienia* S. Lema, *Obłęd* Krzysztonia, o *Oskarżonym* A. Kijowskiego.

Stan maniakalny wywołuje nie tylko euforię, ale i chaos wewnątrz psychiki oraz świadomości, trudny do uporządkowania rozpad form reagowania podmiotu na rzeczywistość i gonitwę myśli. W efekcie pacjent żyje w bezładzie, rzuca się w kolejne procedery (uczuciowe, finansowe, erotyczne, zawodowe). Z kolei w stanie depresji następuje drastyczna zmiana:

> Nachodzą go złe dni, sprawia wrażenie, jakby ulegał częściowej ślepocie, chorobie i zmorze. I wtedy trzeba bardzo uważać, bo potrafi przekreślić pracę kilku tygodni z powodu jednego zdania, skrzywdzić siebie, poranić najbliższych za byle głupstwo. A przede wszystkim chleje. Często do nieprzytomności, jakby do niej właśnie dążył i jej szukał. Trwa to zazwyczaj tydzień, dwa nie więcej. Potem znów staje się sobą. (I, 59)

Pod koniec tomu I faza depresji pogłębia się. Oto jej objawy, gdy Grzegorz zaczyna spoglądać na świat niczym na czarny „krajobraz" i odczuwać nostalgię za śmiercią:

> Nie rozumie, dlaczego zaczyna napierać nań obraz brzydoty, starości, chorób, dlaczego otaczają go i mijają przede wszystkim garbusy, ślepcy i kulawce, kobiety o konwiastych nogach, zapuchłe starczym tłuszczem twarze, gąbczaste gęby pijaków, oślepiony kot, gołąb ze złamanym skrzydłem, cień złamanej wpół czarnej staruszki. I nie ma żadnego pocieszenia w tym krajobrazie. (I, 203–204)

Dalej: „Obniża się przemiana podstawowa, zanika łaknienie, występuje uporczywa konstypacja [zaparcia stolca, R. M.], wygasa popęd płciowy, obniża się poziom amin mózgowych, podwyższa natomiast poziom kortyzolu w osoczu, zaś krzywa cukrowa ulega spłaszczeniu" (II, 6).

Tym razem mowa jest też o „czarnych miesiącach" (II, 143). Rzecz w tym, że Rokita z przyjemnością wciela się w rolę lekarza amatora. Studiuje źródła medyczne. Jego wyobraźnia pobudza się. Kilkakrotnie postać Grzegorza w stadium depresji (choćby w szpitalu) zostaje porównana do Chrystusa Frasobliwego:

> Jego wzór spotyka się na rozstajach wiejskich dróg, w małych zabiedzonych kapliczkach: zgarbione smutkiem plecy, prawa dłoń podtrzymuje prawy policzek, łokcie obu rąk wsparte o kolana chudych nóg umęczonych drogą do Ogrojca, twarz nachylona ku ziemi. Frasobliwy czeka na Golgotę. (I, 218)

A więc choroba psychiczna jako Golgota? I inne miejsce z wyobrażeniem Frasobliwego: „Twardowski tak ciężko przysiadł na dębowym zydlu, dlaczego garbi plecy, pochyla głowę, podtrzymuje prawy policzek dłonią wspartej o kolano ręki – a na twarzy nieobecność, obcość, smutek" (I, 228).

Faust Frasobliwy? Kiedy indziej „przedrzeźnia umęczonego cieślę" (I, 231). Ale także postrzegamy ten obraz jako wkraczanie w głąb własnej mrocznej psychiki, gdy dokonuje się rachunek/etyczny bilans dokonanych szkód. Wrażliwość etyczna często wiąże się z zapaścią depresyjną.

> Doktor Twardowski wchodzi w ciemny labirynt pamięci. Zaczyna wreszcie sporządzać rachunki: ilu było, ilu jest ludzi, wobec których w niczym nie zawinił? A ilu takich, których skrzywdził i krzywdzi, świadomie i bez wiedzy, z wyboru, z chęci, z konieczności? (…) Napiera na jego pamięć korowód postaci, ciąg zdarzeń. Pyta siebie, w którą stronę życia spojrzeć, by nie dostrzec własnej winy, krzywdy zadanej bliskim i dalekim, znanym i nieznanym? (I, 224)

Choroba afektywna dwubiegunowa jest zazwyczaj dziedziczona, nie jest nabyta. Tak też wygląda rzecz w przypadku Grzegorza i jego ojca: „Stary Ilnyćkij miewał miesiące milczenia. Poruszał się wtedy i pracował **jak w czarnej mgle**, odpoczywał w pozie **frasobliwego świątka** [podkr. R. M.]. Noce spędzał przed ikonami, czasami przesypiał całe dnie. Nawet w żniwa" (I, 239).

Z uwzględnienia przebiegu tej choroby wynika porządek kompozycyjny powieści Broszkiewicza. W tomie I obserwujemy rozbudzenie się i narastanie choroby w jej postaci maniakalnej. Postępowanie Twardowskiego, gwałtowne przeżywanie własnej kondycji duchowej, jej kolejnych poruszeń, szereg awanturniczych decyzji erotycznych, niekontrolowane zachowania w ramach sympozjum paryskiego i inne – są właśnie konsekwencjami tego stanu rzeczy. Tom I kończy się zdrowotnym upadkiem Grzegorza i hospitalizacją. Tom II dotyczy mozolnego procesu leczenia głębokiej, klinicznej depresji, powtórnego przejścia na biegun maniakalny i wreszcie, w geście rozpaczy – w ostatnich partiach utworu, poddania się skutecznemu leczeniu, jakie oferuje współczesna medycyna, a przed którym często bronią się chorzy, uzależnieni od euforycznych stanów maniakalnych, ich sposobu przeżywania samych siebie, własnej duchowości i psychiki oraz świata.

Gra z obłędem i psychozą dotyczy nie tylko Grzegorza. Jest także sprawą Rokity – spogląda on na fale i sztormy psychiczne Twardowskiego chłodno, z satysfakcją, wyzwala to w nim nie tylko naturę gracza, ale i pozwala kontrolować to, co dzieje się w duszy młodego naukowca.

Gra z metaforą: szaleństwo jako parabola. Należy podkreślić, że stany euforyczne i twórcze Grzegorza, rozmaite niepokojące dziwactwa jego zachowań w epizodzie maniakalnym, łączą się z czasem, gdy poznał on Jeremiego Rokitę. Być może to w jego postaci kryje się zagadka nadejścia samej choroby i piętna ciążącego już na całym życiu, wreszcie – może chodzi Broszkiewiczowi o samą personifikację obłędu. Rokita może symbolizować irracjonalne (trudne do uzasadnienia i racjonalizacji) przyczyny zapadania na tak dotkliwą przypadłość, może też chodzić o **personifikację obłędu** otaczającego Grzegorza świata: wszak choroba ta dotyczy także stosunku Twardowskiego do tego, co wokół niego, a także może stanowić impuls do rozrachunku z samą formacją komunistyczną, choć o tym w powieści nie ma wprost mowy. Zarazem warto podkreślić, że doktor Twardowski przynosi całkowicie **materialistyczną wizję świata**[22]: świata pozbawionego transcendencji, odniesień do wiary, *sacrum* i Boga[23].

Przy diagnozie dzieła jako **obrachunku z komunizmem** mielibyśmy do czynienia z utworem rozrachunkowym, rewidującym dotychczasowe przeświadczenia, w którym dotykające współczesnych szaleństwo komunizmu potraktować można na planie **symboliki psychotycznej**; stąd obecne w dziele postaci Mefista, Fausta, Małgorzaty i inne. A zatem – czy to rozrachunek samego Broszkiewicza z komunizmem? Tę kwestię należy pozostawić otwartą, unikając niepotrzebnych nadinterpretacji: pisarz na ten temat otwarcie się nie wypowiadał.

Istność realna i byt aluzyjny. W rozmowie Rity – prostytutki inteligentnej, chłodnej i rozumiejącej prawa rządzące otaczającym ją światem – z Jeremim podjęty zostaje nadmieniony wątek legendarnej postaci Twardowskiego vel Twardosza. Jest to rozmowa o diable traktowanym przez katolików nie jako byt materialny, lecz jako „istność realna" (II, 66). „Byt materialny" wiązałby się z diabłem osobowym; „istność realna" to zło świata wynikające z jego ontologicznych urządzeń, pozbawione osobowego kształtu, podmiotowej reprezentacji. Rokita opowiada dziewczynie historię Twardowskiego, kolegi ze studiów Fausta, podpisującego na wzgórzu Kamionek cyrograf z kuternogą. Rokita mówi o upowszechnieniu nazwiska Twardowskiego przez Łukasza Górnickiego („maga i doktora wiedzy tajemnej"). Po sprowadzeniu do Polski Twardowski miał opętać Zygmunta Augusta (torując drogę mecenasom maga) i wskrzesić Barbarę Radziwiłłównę, która ostatecznie – w postaci młodej dziewczyny – pojawiła się w swojej najpiękniejszej postaci i została „podstawiona" pod Barbarę prawdziwą, autentyczną. W ten sposób mógł

[22] „Wątek fabularny *Doktora Twardowskiego* osadzony został we współczesności. Towarzyszy mu koncepcja losu ludzkiego zamkniętego ziemskim wymiarem, a więc rezygnacja z fantastyki i metafizyki. (…) W książce Broszkiewicza – wyraźnie odcinającej się od metafizyki – dziwny status tej postaci [Rokity – przyp. R. M.] musiał uzyskać motywację w granicach wymiaru ziemskiego. Diabeł otrzymał więc postać ludzką Jeremiego Rokity, demonizm – motywację społeczno-psychologiczną, która jednakże zdawała się być nie dość wystarczająca, dlatego też ponadludzkie, nadzwyczajne możliwości Rokity uzyskały jeszcze motywację " – I. Burzacka: *Legenda i współczesność*. „Miesięcznik Literacki" 1977, nr 9.

[23] H. Siewierski w swojej recenzji podkreśla, że „powieść ta może być traktowana jako paraboliczna diagnoza wystawiona naszej współczesności, problem winy odczytywać należy z siatki struktury społecznej. Takiej struktury społecznej, w której uniwersalny model faustowski funkcjonuje w zwulgaryzowanej formie, w której przewrotność czynnika satanistycznego uległa spotęgowaniu, a osłabła odporność człowieka" – H. Siewierski: *Cyrograf współczesny*. „Życie Literackie" 1977, nr 32. Powieść Broszkiewicza jako odniesienie do współczesności odczytuje S. Stanuch: *Jerzego Broszkiewicza spory i swary*. „Dziennik Polski" 1979, nr 201.

dokonać się rabunek ze strony Krasińskiego i Mniszchów, sam zaś Twardowski ukarany został przez duchy i rzucony na pastwę diabłom. Historia o „podstawionej" Barbarze jako żywo przypomina losy Harey z *Solaris* Lema[24]. W opowieści Rokity pojawia się pojęcie „techniki aluzyjnej" i „bytu aluzyjnego", dzięki którym Górnicki powołał do życia Twardowskiego. Chodzi o samo stworzenie konkretnej postaci – akt kreacji, modulacji.

Pytanie o istotę i źródła szaleństwa. Istotne dla Twardowskiego jest określenie sedna, źródeł jego choroby. Kara, opętanie przez czarta…? W końcu rodzi się wątpliwość odnośnie tego, czym jest szaleństwo. Odbiciem – o czym była mowa – obłędu otaczającego świata? Problem racjonalizacji zła, które dotyka Twardowskiego, stanowi ważny element dyskursu powieściowego[25]. Zasadniczym problemem jest kwestia braku dystansu wobec siebie i swoich poczynań, na który cierpi Twardowski. Pozostaje jednak pytanie o status obłędu: 1) czy prowadzi on ku kwestiom egzystencjalnym (pokazanie człowieka w sytuacji granicznej); 2) czy jest on z natury **ontologiczny** (zło w rachunku bytu); 3) czy jest on **epistemologiczny** (świata nie możemy poznać, bo zawsze zostaje zapośredniczony przez nasze – często zniekształcone – przeżywanie). Przedstawiciele psychiatrii humanistycznej zwracają uwagę na istnienie czterech odmian cierpienia: cierpienie duchowe/psychiczne, fizyczne, moralne i aksjologiczne. Zdaje się, że każdego z nich doświadcza Twardowski: cierpienie psychiczne/duchowe wiąże się bezpośrednio z jego chorobą, cierpienie moralne z uświadomieniem sobie krzywd, które zadał innym, i z wyostrzeniem świadomości etycznej, cierpienie aksjologiczne z poczuciem krzywdy, gdyż ten typ cierpienia wyrasta ze świadomości (często rozpaczliwej) tego, kim się jest, i tego, kim można by być.

Rzeczywistość szpitalna[26]. Rokita świat kliniki, opisany rozlegle w tomie II powieści, nazywa „szpitalną komedią obyczajową" (I, 257). Świat ten jest w pełni integralny, autonomiczny wobec rzeczywistości zewnętrznej. We fragmentach części II tomu powieści Broszkiewicza, rozgrywającej się w szpitalu psychiatrycznym, obserwujemy zmiany w stanie zdrowia Twardowskiego. Śledzimy dysputy lekarzy tego dotyczące, pisarz pokazuje nam także podstawowe zasady, którymi rządzi się ta wykluczona, odrębna rzeczywistość. Można właściwie powiedzieć, że przez wizję realności szpitalnej prozaik daje nam wgląd w pewien obszar bytu i istnienia w ogóle, gdy kreśli przed nami takie prawidłowości, jak:

---

[24] Harey także została wskrzeszona, tyle że przez myślący ocean. Analogie między *Solaris* i *Doktorem Twardowskim* wydają się bardzo interesujące, a relacja ocean–Rokita budzi inspirujące skojarzenia. Niestety, wymaga to osobnych uzasadnień.

[25] „Recenzenci powieści Broszkiewicza – pisze K. Koźniewski – analizują relacje między Dobrem i Złem klasyczne zależności faustyczne – w tej właśnie powieści. Nie sądzę, by o te akurat problemy chodziło. To tylko pretekst dla pisarza, pewnego rodzaju przewrotna i intelektualna igraszka, z której Broszkiewicz nie wysuwa kwestii Dobra i Zła, ale służy mu ona do sformułowania tezy, że geniusz i szaleństwo są współzależne, i że najwyższą ceną, ceną najstraszliwszą – a więc szatańską – jaką człowiek płaci za wielkość swego intelektu, jest cena psychicznego zdrowia." Krytyk dodaje: „każda generacja artystów tworzy swoją interpretację prometejskich i faustycznych mitów, a pisarz drugiej polowy XX wieku, analizuje zależności między geniuszem a chorobą" – K. Koźniewski: *...Rzym się nazywa!*. „Polityka" 1977, nr 34.

[26] W konstrukcji powieści mamy do czynienia z formą budowania przestrzeni w przestrzeni. Otwarciu przestrzeni powieściowej w tym wypadku odpowiada zamknięcie przestrzeni szpitalnej. Hospitalizacja oznacza nie tylko / nie tyle wprowadzenie pacjenta w obszar, w którym dokonuje się proces leczenia, ale i zniewolenie w obszarze przestrzeni duchowej. Można powiedzieć, że otwarcie dotyczy przestrzeni empirycznej, zamknięcie zaś – psychicznej (mentalnej także).

1) **dehumanizację jednostki**, która staje się odczłowieczoną „jednostką chorobową"; 2) **totalizację świata**, w którym nie ma miejsca na inność, odrębność, oraz takie dążenia antytotalizujące pacjentów, jak rozrywki w świetlicy (gra w szachy i inne) wpisane w całość systemu. Symbolem takiej totalizacji jest reakcja społeczności szpitalnej na jedwabny szlafrok Grzegorza, którego pasek posłuży potem (za wiedzą właściciela) do wykonania aktu śmierci samobójczej jednego z pacjentów. Inną zasadą jest 3) **obojętność na ludzką krzywdę** i cierpienie oraz 4) rysunek **przestrzeni (istniejących w tej realności) napięć**; zderzają się i pozostają w konflikcie w szpitalu rozmaite dziwactwa, niepokojące zachowania chorobowe, nawet nieszkodliwe w tych warunkach dewiacje (wskutek obecności manii, psychozy, schizofrenii, depresji i innych). Te konflikty wpisane są w ogólny rachunek tego świata. Mikroświata, który odnieść możemy do makroświata pozaszpitalnego. Można zatem rzec, że takie cechy, jak dehumanizacja jednostki, totalizacja świata, unifikacja i inne można potraktować jako metaforę współczesności w ogóle, w tym także ówczesnej realności PRL-owskiej. Rodzi się również pytanie, czy szpital jest tu parabolą zjawiska znacznie szerszego, odsyłającego nas także do sfery ontologii. Dla lekarzy wypisujących zwolnienie Grzegorza jest on zwykłym statystycznym numerem choroby (II, 42), oznaczającym cyklofrenię, więc psychozę o szybkiej zmianie faz. Przypomina to obraz państwa i systemu, w którym indywiduum zastępuje numer dowodu, jakakolwiek kombinacja cyfr określająca tożsamość podmiotową etc. Broszkiewicz w tym miejscu upomina się również o zrozumienie (społeczną akceptację) dla choroby psychicznej jako takiej; chce przełamać brak tolerancji istniejący dla niej jeszcze pod koniec XX w.: „równocześnie mówi się o tym wielce zatroskanym szeptem, wstydliwym półgłosem. Trochę, jak nad trumną, przy świecach, z widokiem na katafalki i cmentarną kwaterę" – czytamy (II, 42). Czyżby rodził się tu cel edukacyjny utworu? Tym bardziej, że nadal pokutuje opinia, wielokroć powracająca na kartach powieści, że stamtąd (ze szpitala) się już nie wraca. Poprzez rzeczywistość szpitalną tworzy też Broszkiewicz obraz przekroju współczesnego życia społecznego: „Grzegorz zna część tych ludzi: lekarz, frezer z Mielca, tokarz z Huty, student PWSM, majster stolarski, znany nam już malarz na odwyku, uczeń z technikum, aktor, pracownik administracji…" (II, 157).

W dalszych partiach powieści pojawi się też motyw wesela, ukazujący przekrój życia społecznego końca lat 70.

Ból istnienia[27]. Dotkliwości natury psychicznej przesądzają tak o wyjątkowo specyficznej perspektywie oceny i poznania świata (perspektywa epistemologiczna), jak i o szczególnym sposobie jego przeżywania (perspektywa afektywna). Na styku tych dwu światów rodzi się **rzeczywistość psychotyczna**, w tym ból psychiczny nieodłącznie związany z doświadczeniem klinicznej depresji. Istotne wydaje się to, że dotknięty cierpieniem pacjent nie tyle odwołuje się do wiedzy medycznej, choćby tej, która przekazywana jest przez lekarzy i terapeutów (odbywa się to głównie we fragmentach dotyczących pobytu Grzegorza w szpitalu), co do samodzielnej racjonalizacji samej choroby, do swego rodzaju mitycznego i magicznego myślenia o niej (brak możliwości sprowadzenia jej do prostych ram pragmatycznej egzystencji). Jest rzeczą charakterystyczną, że pacjenci, a poniekąd

[27] Tu rodzą się modernistyczne konotacje powieści Broszkiewicza.

i lekarze, którzy weszli w ich świat, posługują się specyficznym, by tak rzec: środowiskowym językiem i kodem, wyrażającym w istocie rzeczy trudno uchwytne: zmieniające się drgnienia psychicznego bólu, apatię, rozpacz, pragnienie samobójczej śmierci bądź stany uniesienia i zachwycenia bytem jako całością, jako pełnią – i zjednoczenia z nim. Tym samym można postawić tezę, że budowa literackiego obrazu tego stanu rzeczy (w ramach konstrukcji powieściowej) jest tym większym wyzwaniem dla literatury i sztuki. Stąd rodzi się cały bogaty nurt prób wysłowienia tego typu stanów chorobowych: w muzyce Schumanna, w malarstwie van Gogha, na rycinie *Melancholia* A. Dürera, w poezji Sylwii Plath, prozie Hemingwaya – by wymienić nielicznych wcześniej przywołanych. Upadający coraz głębiej w ciemność depresji Grzegorz: „Jest blady, zmęczony, obcy. – Co cię boli? – pytam. Chwila milczenia. – Życie – odpowiada. – Po prostu: moje własne życie" (I, 199). Scena ta ma miejsce w samolocie – pomiędzy Paryżem a Warszawą: poniekąd w sytuacji zawieszenia pomiędzy manią psychotyczną a rozpaczliwą, trudną do przyjęcia kliniczną depresją, jest upadkiem Hioba na samo dno[28].

O bólu istnienia mowa jest także w rozmowie Jeremiego Rokity z „panią S" – przedwojenną jeszcze prostytutką (I, 65) – dotyczącej próby samobójczej jednego z bohaterów powieści Broszkiewicza – Żegoty. Motyw szczęścia i cierpienia przynosi też jedna z rozmów Grzegorza z Rokitą.

> Istnienie jest **nieustającym ciągiem cierpień** [podkr. R. M.]. Zniewalają one umysł do poniżającej szarpaniny między przerażeniem a nadzieją, koszmarem snów i okrucieństwem jawy. Człowiek, który się narodził, ma jeden tylko cel, ku któremu zdąża n i e u c h r o n n i e. Jest nim śmierć. Dopiero ona wyzwala nas z cierpień ciała i zamętu myśli. Czyż nie jest rzeczą rozumną wyprzedzić naturę? (II, 249)

Słowa te nie tylko odnoszą się do kwestii bólu istnienia. Wydają się również kolejnym argumentem na rzecz hipotezy o egzystencjalistycznym podłożu *Doktora Twardowskiego*. Są jakby wyjęte z ust A. Camusa. Ból istnienia pokazany jest także poprzez postać karła – Wincentego Ambroziaka – zakochanego w Małgorzacie (zob. np. II, 254). Rokita nazywa go „małym Werterem" (II, 278). Bohaterom powieści Broszkiewicza często się nie wiedzie, znoszą jednak z godnością swój los, czasem widząc jedyny ratunek w grze.

Stereotyp kobiety. *Doktor Twardowski* przynosi ściśle określoną – by rzec: „stabilną" – wizję kobiety wpisaną w określony schemat na przestrzeni całego utworu. Jest to oczywiście kolejna rzecz wiążąca się z wykorzystaniem stereotypu (bo też gra powieściowa toczy się na linii dyskursu stereotypu – powieściowego, życiowego i innych, i metod przekraczania go), ale – jak wyżej – wprowadzanego do celów własnych i kreacyjno-modulacyjnych. Można tu wyróżnić co najmniej trzy warianty postaci kobiecych: 1) kobietę prostytutkę (przypadek inteligentnej i świadomej swoich decyzji Rity), 2) piękną dziewczynę (Piękna) oraz 3) kobietę partnerkę (Małgorzata). Kobieta w świecie Broszkiewicza bywa uprzedmiatawiana, poniżana, ale też – na co wskazywali recenzenci – wprowadza wątek napięcia w relacji: pierwiastki męskie–żeńskie. „To one właśnie (…) – pisze R. Matuszewski – zdają się być nosicielkami owego *ewig weibliche*, którym wielki Olimpijczyk zamknął

[28] Wątek Hiobowy nie został w komentarzach wyraźnie podkreślony. Jednak motyw utraty – skargi – niezawinienia i przywrócenia światu stanowi ważny wyznacznik zasady kompozycyjnej utworu.

swe arcydzieło. Kobiety nie ulegają złemu rozumowi Rokity: jest on odrzucany z upartą pogardą przez postaci kobiece”[29]. Z kolei M. Chrzanowski podkreśla obecność:

> mądrych, doświadczonych kobiet odpornych na erystyczne sztuki czy pokerowe zagrywki adiunkta. (…) W walce o duszę Twardowskiego, jaką musi toczyć Rokita z jego matką, dziewczyną a później żoną, mądrą lekarką, zawodzą wypróbowane na młodym uczonym sposoby. (…) W efekcie adiunkt popada w coraz większą izolację, staje się coraz bardziej bezradny. Równocześnie **sam coraz mocniej uzależnia się** [podkr. R. M.] od Twardowskiego i jego dziewczyny, zaczyna żyć ich problemami **wypadając z roli** [podkr. R. M.] chłodnego, nawet bezlitosnego animatora powieściowej rzeczywistości. Za tę iście nie diabelską słabość płaci wysoką cenę (…).[30]

W życiu Rokity ponadto nie ma miejsca na uczucia; czas spędza tylko z prostytutkami, które nocą wyprowadza z krakowskich lokali.

Dyskurs światopoglądowy: Mefisto egzystencjalista. Z powyższymi uwagami wiąże się jeszcze jeden kontekst odczytania dzieła jako swoistej reinterpretacji świata w horyzoncie egzystencjalizmu[31]. Wydaje się, że światopogląd egzystencjalistyczny szerzej/najpełniej tłumaczy wizję bytu i życia reprezentowaną przez Jeremiego Rokitę i – kto wie? – może samego autora. Weźmy choćby taką myśl: „Przychodzimy na świat znikąd, żeby odejść donikąd. W gruncie rzeczy ludzkie życie jest jedynie dowodem na niemożność trwałego istnienia” (I, 233).

Wizja świata proponowana przez Broszkiewicza jest z gruntu laicka i – o czym była mowa – materialistyczna. Sposób traktowania bytu przez gracza – Rokitę czy umierającego profesora Maternę (promotora doktoratu Twardowskiego, postać wolną od wszelkich skażeń) – na takich założeniach jest właśnie ufundowany. W tym świecie nie ma – jak nadmieniłem – miejsca dla transcendencji, nie ma nic po śmierci. Można jedynie podkreślać istnienie otaczającej pustki bytu w sposób mniej lub bardziej wyrafinowany, jak to czyni Rokita. Można chodzić – jak Piękna – do kościoła, w którym jednak nie dostrzega się śladów obecności Boga. Mefisto i Faust Broszkiewicza żyją w realności, w której *sacrum* nie zyskuje ontologicznej racji nawet w świetle kresu egzystencji; żyją oni w świecie jednowymiarowym, stąd rodzi się sama **idea gry**. Mówi Rokita: „Powiem, że smutek jest dolą człowieka i wszyscy powinniśmy mieć depresję. Bo baby rodzą okrakiem na grobach, a głównym dążeniem życia jest **dążenie ku śmierci**” [podkr. R. M.] (I, 235).

W takiej wizji ontologicznej szaleństwo staje się jak najbardziej pojemną **metaforą bytu**: metaforą chaosu i bałaganu istnienia, a człowiek okazuje się osobą (doznając własnej *istotowości*) zrodzoną nade wszystko do przeżywania stanów skrajnych, granicznych. **Humanizacja** wreszcie – jak czytamy – to droga „w poszukiwaniu człowieczeństwa. Czyli: maczugi, iperytu, teorii względności, Boga, entropii, Oświęcimia, Hiroshimy, struktury DNA, heroiny i forda taunusa! Rozumiecie, głupie jaszczurki?” (I, 235). W innym miejscu powieści mowa jest o Jeremim: „Rokita uważa **istnienie za stan tak upadlający** [podkr.

[29] R. Matuszewski: dz. cyt.

[30] M. Chrzanowski: dz. cyt.

[31] Zob. J. Kossak: *U podstaw egzystencjalistycznej koncepcji człowieka*. Warszawa 1961; M. Warnock, *Egzystencjalizm*. Przeł. M. Michowicz, Warszawa 2005; *Filozofia egzystencjalna*. Oprac. L. Kołakowski, K. Pomian. Warszawa 1965.

R. M.], że zamiast wieńca złoży na twojej trumnie list gratulacyjny" (I, 238). Można też powiedzieć, że ironia i inne środki wyrazu drastycznie dystansujące protagonistów do ich świata – jako sposób/metody komentowania rzeczywistości – są również orężem znajdującym się na usługach Mefista egzystencjalisty. Egzystencjalisty, którego cechuje chłód, pogarda dla życia, beznamiętna gra z otaczającą rzeczywistością. Być może na rachunek egzystencjalistycznego chłodu wobec świata wpisać da się i takie sformułowanie: „(…) cenię **sprzedajność**, i to nie tylko w postaci zwykłego rajfurstwa, lecz przede wszystkim jako **uniwersalną zasadę istnienia**" [podkr. R. M.] (II, 11). Stosunek Twardowskiego do miłości także jest specyficzny: „Miłość bywa najczęściej ucieczką dwojga wystraszonych ludzików przed samotnością" (II, 179). Tym to próbom adaptacji egzystencjalizmu w ramy świata powieściowego przeciwstawiona jest **wiara** – jeśli nie religijna, to w każdym razie mistyczna. W materialistycznym obrazie bytu rysuje się niekiedy pęknięcie. Co charakterystyczne – widać to właśnie z perspektywy pacjenta. Po pokonaniu depresji jeden z pacjentów mówi do Grzegorza:

> I jednego się nauczyłem, a pouczył i nauczał mnie Jezus Chrystus. Słuchaj: Powiem ci Wielką Rzecz. Albowiem człowiek ma prawo rozmawiać z Bogiem, bo my nie stado albo trzódka bydlątek z obory Pańskiej. Był między nami i ukrzyżowan, mówił Sam i słuchał, co mówimy. Więc ja powiem ci słowo! Masz prawo, człowieku, spierać się z Nim, wołać do Niego, o Jego sprawiedliwszą sprawiedliwość, masz prawo spierać się o swoje nieszczęścia, bo stworzył cię na podobieństwo, czyli żeś Mu poddany, czyli zyskałeś prawo gniewać się z Nim, spierać się w męce i buntować, kiedy odmawia ci łaski. Jednego prawa nie miałeś, nie masz i mieć nie będziesz: zapomnieć, że jest, był i będzie na wieki wieków, amen. (II, 148–149)

Ale czy tę wiedzę Grzegorz jest w stanie przyjąć? I czy byłby w stanie podzielać ją Broszkiewicz? Oczywiście, można traktować tę wypowiedź w kategoriach majaczeń chorego. Bez wątpienia pisarz wprowadza tu polemiczną z egzystencjalizmem myśl o świecie i zgoła inną perspektywę widzenia bytu. Ale – zwróćmy uwagę – sam Grzegorz (o czym świadczą odpowiednie fragmenty) traktuje filozofię raczej jako grę intelektualną niż wybór właściwego dochodzenia do wiedzy i prawdy. Znamienna jest w tym względzie scena, w której Grzegorz z kuzynem Zygmuntem prowadzi filozoficzną dysputę, m.in. o dojrzewaniu do szczęścia (szczęście – dodam – to kolejny ważny temat powieści). Obaj wcielają się w postaci różnych filozofów, wypowiadają poglądy z ich właśnie punktów widzenia. Po kolei wdziewają maski Epikura, Epikteta, św. Augustyna, św. Tomasza z Akwinu, Giordana Bruna, Spinozy, Diderota, Feuerbacha. Jest to raczej gra erudycji – pozbawiona wiary, sceptyczna – niż poszukiwanie własnej orientacji ideowej. Czy wynika jednak z tego jakaś prawda o świecie, z którą można by się utożsamić? Jednak nie. Gracz tego nie potrafi. Jest to raczej świadectwo samotności człowieka w świecie, w świecie mnogości, a może i zamętu, idei, światopoglądów, konstrukcji filozoficznych, w którym żadna z racji proponowanych w kulturze nie jest wystarczająco przekonująca (II, 317–319). Każda jest autonomiczną konstrukcją myślową odbiegającą od praw życia, więc i w tej materii toczy się w *Doktorze Twardowskim* gra powieściowa (dyskurs). Tym bardziej, że u źródeł postawy badacza historii, jakim jest Twardowski, jakieś racje i poglądy, mniej lub bardziej niewzruszone, powinny się znajdować. Szczęście okazuje

się zatem rzeczą względną; brak jego definicji, brak jego desygnatu, brak wreszcie jego obecności na horyzoncie egzystencji – cierpienia.

Świat jako gra. Proponując ukazanie relacji interpersonalnych w narracji Broszkiewicza w aspekcie gry, mam na myśli metaforę sięgającą różnych planów rzeczywistości przedstawionej. Chodzi m.in. o podział bohaterów na graczy bądź antygraczy – niezależnie od tego, na ile oni sami swój udział w grze deklarują bądź na ile, jak Rokita, powiedzieć mogą: „Znajduję się ponad grą!" (I, 228). Z pewnością mamy tu do czynienia z zupełnie inną sytuacją niż np. u Gombrowicza. Rzecz w tym, że do gry można wejść (świadomie), można też z niej zrezygnować, wycofać się. Można też uczestniczyć w niej nieświadomie, gdy chodzi o stabilizację pozycji społecznej i zawodowej, utrzymanie związku z partnerem etc. Świat jako gra staje się sceną. Broszkiwicz świadomie prezentuje tak rozumianą rzeczywistość w kategoriach gry[32]. Dowodem tego jest odrzucenie realistycznego modelu całości świata w obrębie dzieła, dążenie do przekroczenia istniejących jakości estetycznych i gatunkowo-formalnych, choćby w stronę pastiszu i groteski. Nie jest prawdą, że gra wciąga za każdym razem bohaterów w swoje tryby; nie widzą oni raczej alternatywy dla tych zasad, które zostają im przedstawione.

Gra z formą: w stronę muzyki i muzyczności[33]. Bardzo istotną płaszczyznę konstrukcji powieści Broszkiewicza organizują muzyka i muzyczność. W pierwszej kolejności rzecz dotyczy muzyki jako takiej: dzieł muzycznych, przywoływanych kompozytorów (np. psychicznie chorego na tę samą dolegliwość co Twardowski R. Schumanna) na kartach tego tekstu. W drugim zaś ujęciu mamy do czynienia z próbą przeniesienia doświadczeń muzyki na plan konstrukcji muzycznej powieściowego świata i struktury powieściowej (także w aspekcie piętrowym i w architektonice dzieła).

Muzyka jako temat pojawia się w takich oto fragmentach:

> Głośnik serią trzasków głuszy zapowiedź spikera. Ale zaraz potem, po sekundzie ciszy, pianista Lew Oborin poddaje na fortepianie pierwszy, przejmujący temat *Sonaty nr 5* Jana Sebastiana Bacha, który to temat w cierpiącym zamyśleniu podejmuje skrzypek Igor Ojstrach. Dzieje się, jakby Orfeusz wszedł między przebudzone muzyką kamienie. (I, 79)

Inna rzecz to przywołanie postaci, która miała takie samo doświadczenia jak Grzegorz: chodzi o wspomnianego Roberta Schumanna, chorego na psychozę maniakalno-depresyjną, zmarłego w domu dla obłąkanych (II, 246). Postać Schumanna i jego *Koncert a-moll* powraca w dalszych partiach tekstu (II, 314). Zapewne na tak obszerną obecność tematyki muzycznej w powieści i muzycznej konstrukcji utworu miał wpływ fakt, że Broszkiewicz od 6 roku życia, jako „cudowne dziecko", ćwiczył grę na fortepianie, jako piętnastolatek koncertował, studiował w konserwatorium (od 1940 r.) u prof. Hoffmana i Drzewieckiego. W czasie wojny

[32] „Mitologia Rokity była rozwinięciem pewnego konceptu literackiego. Odmienna mitologia Twardowskiego jest elementem współczesnej jarmarczności, częścią masowej wyobraźni, obiektywizującą się w obrazie supermana, co tłumaczy także pojawienie się w powieści fragmentów utrzymanych w konwencji westernowo--komiksowej. Rozpad i degradacja mitów doprowadziły do możliwości zrównania Fausta z Jamesem Bondem" – W. Krzysztoszek: *Zabawa w przewidywanie*. „Literatura" 1977, nr 24. Wcześniej autor recenzji zauważa, że w przypadku Rokity: „czarcia natura ma (…) charakter literacki, a nie metafizyczny".

[33] Na temat muzyczności i literatury pisze M. Głowiński, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*. Pod red. T. Cieślikowskiej, J. Sławińskiego. Wrocław 1980.

jednak – jak mówił – „zgubił rytm swego życia”[34]. Podejmował próby kontynuacji edukacji w tym zakresie, skończyło się to jednak na współpracy z czasopismami w ich działach muzycznych. Po wojnie (od 1944 r.) uczęszczał przyszły pisarz do Krakowskiej Wyższej Szkoły Muzycznej. Trudno, by powyższe fakty nie odegrały jakiejś roli w pisarstwie Broszkiewicza. Wpłynęły na sposób organizacji materiału literackiego, na samą intuicję pisarską. Kwestię muzyczności jego twórczości – wydaje się – można śmiało obronić.

Muzyczność konstrukcji i kompozycji. Architektonika *Doktora Twardowskiego* przypomina budowę dzieła muzycznego i oparta została na kilku zasadach: 1) w pierwszej kolejności w grę wchodzi **dwudzielność budowy** utworu, składającego się z dwóch tomów, z momentem szczególnie rysującego się napięcia w zakończeniu I tomu; 2) nie mniej istotną rolę odgrywają **leitmotivy**: powracające motywy, wątki, nawet sformułowania; 3) trzecia zasada dotyczy **systematycznie przypominanego zagadnienia**, tematu, elementarnego segmentu fabularnego – w kolejnych partiach narracji; 4) inna rzecz to równoległe – poniekąd też **filmowe** – prowadzenie kilku linii zdarzeniowych, **kontrapunktujących się** nawzajem (chodzi o płynne przenoszenie zdarzeń z miejsca na miejsce); 5) w końcu należy wziąć pod uwagę również ukierunkowanie całości na **finał**: podniosły, a pesymistyczny i puentujący wszystkie zasygnalizowane uprzednio motywy i tematy.

W tym przypadku architektoniki powieściowej odnajdziemy zatem kilka elementów wiążących całość: na wstępie **podkreślenie osoby i statusu narratora**, następnie – w formie **uwertury** – zapowiedź fabularnych zdarzeń całości, w zakończeniu części I powieści **sygnalizację zdarzeń** tomu II, i w zakończeniu części II **wielki finał** (wraz ze śmiercią postaci mówiącej). We wstępie do części I czytamy m.in.:

> Za cenę wytartej pięćdziesięciogroszówki wykupię doktora Grzegorza od drogowej śmierci, zaś w dwa miesiące później (na płycie lotniska Le Bourget) rozlegnie się muzyka, od której będą ginąć wokół nas winni i niewinni.
> Przyjdzie też taki poranek, kiedy przy pomocy zręcznej sztuki oratorskiej doktor Twardowski stanie się zabójcą jednego ze świetnych (*damals*!) Historyków Getyngi. Będziemy wreszcie patrzeć na świat spoza mocno okratowanych okien, w pozornej ciszy i uspokojeniu. Nie powstrzymują one jednak doktora Twardowskiego przed świadomym współudziałem w kolejnym morderstwie. A dalej? Czy wspominać już dzisiaj o kobietach? Przyjdzie patrzeć na krótkotrwały, ale haniebny upadek Małgorzaty, pięknej i wiernej dziewczyny doktora. Usłyszycie też pokorne podszepty i westchnienia innych, nie zawsze pięknych i wiernych. (I, 10)

Oczywista jest tu konwencja uwertury, choć naturalnie także potrzeba zaciekawienia czytelnika, jak również stylizowania tekstu na – bądź co bądź – formułę powieści sensacyjnej. W zakończeniu tomu I czytamy:

> Tym, którzy już dziś pytają o dalszy przebieg wydarzeń, wyjaśnię, że zabraknie w nich doświadczeń tak sensacyjnych jak paryska strzelanina, przyjęcia w ambasadach czy koguci cwał z Pięknością Dnia. Nie zabraknie jednak krwi na ostrzu brzytwy osadzonej w bukowym korku, rozmiłowanej na śmierć kurwy, studiów nad matematyką jakościową, teorią mnogości i semiotyką. Doczekamy się też żałosnego upadku Małgorzaty, a nawet – morderstwa.

[34] R. Kosiński. *Głowy podwawelskie. Jerzy Broszkiewicz*. „Życie Literackie” 1962, nr 42.

> Wszystko to jednak – w porozumieniu z J. B. – przesuwamy do drugiej części tych **zapisków** [podkr. R. M.]. (I, 281)

Dyskurs historii. Jednym z podstawowych motywów *Doktora Twardowskiego* pozostaje zagadnienie **historii**. Relacje pomiędzy Grzegorzem i Rokitą rozgrywają się w obszarze dyskusji na jej temat. Z początku jest to autentyczna fascynacja Rokity pracą doktorską Twardowskiego pt. *Historia, metoda, świadomość*, następnie wspólny (choć pod patronatem Rokity) wyjazd na sympozjum paryskie, które owocuje międzynarodowymi kontaktami i publikacją doktoratu Grzegorza w Anglii; w końcu wspólna praca nad habilitacją Twardowskiego. Oczywiście kwestia historii pojawia się również w związku z osobą promotora Grzegorza – Franciszka Materny – i w refleksji samego Jeremiego Rokity. Nic dziwnego zatem, że to jeden z kluczowych tematów powieści, tym bardziej że rzecz rozgrywa się w środowisku historyków. Ważniejsza jest natomiast próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego problem historii tak bardzo interesuje Broszkiewicza. Jeśli bliżej przyjrzymy się temu zagadnieniu, dadzą się zaobserwować tu dwie perspektywy poznawcze:

1) perspektywa Rokity, wyposażona w świadomość „długiego trwania", postrzegania wydarzeń historycznych w horyzoncie setek lat; zdarzeń ukazujących przy tym swoją błahość, ulotność (w końcu jest to świadomość egzystencjalisty), ponieważ: „każde pokolenie stara się uzasadnić śmieszny fakt istnienia ludzkich zbiorowości" (I, 15);
2) perspektywa pozostałych historyków, oparta nie tyle na domysłach i wyobraźni, co na studiach źródeł, faktów, niegwarantujących jednak dotarcia do prawdy czasu rekonstruowanego.

Rokita poznaje Grzegorza jako utalentowanego młodego historyka:

> Dość! Nie będę streszczał doktorskiej pracy dwudziestosiedmioletniego Grzegorza Twardowskiego. Ale podoba mi się wrysowany w ów tekst autoportret młodego człowieka: nie jest to chłystek, zręczniś, karierowicz. Po prostu – talent, i nie dziwię się, że mało odpowiedzialną, arogancką pracę Twardowskiego środowisko omal nie stłamsiło wrzaskliwym milczeniem, a Komisja Rady Wydziału przyjęła ją w końcu głównie dzięki zawziętej, bezwzględnej walce, jaką stoczył w obronie Twardowskiego jego promotor (…) (I, 14)

Jeremi stara się nieświadomemu niczego doktorowi ukazywać, jakby mimowolnie, ten punkt widzenia, który sam reprezentuje. Rokita naturalnie uświadamia sobie, że otacza go opinia wiecznego adiunkta i przyczynkarza, jednak Twardowski potrafi dotrzeć do istoty i przenikliwości jego umysłu. Wizja historii u Broszkiewicza nie jest wyłącznie celem dążeń poznawczych, które powinny leżeć u podłoża naukowego wysiłku, jest to bowiem w znacznej mierze kwestia metodologicznych gier, a także obliczenia pracy na błyskotliwy efekt. Inna rzecz to ukazanie dziejów poprzez szczegół – objaśniany przez Rokitę ciąg genealogii bohaterów utworu: Twardowskiego od Twardoszów czy Małgorzaty „córki Albina Żelaznego, tokarza, i Franciszki z domu Szela" (I, 37), Twardowskiego, po mieczu Ilnyćky'ego, syna Eleny, „Wiedźmy", z jej kresowym rodowodem.

W tomie II powieści Broszkiewicza, w jej ostatnich partiach – poprzez metaforę uroczystości quasi-weselnych – skupia i konfrontuje ze sobą pisarz bohaterów różnej proweniencji, tworząc poniekąd znany nam z tradycji literackiej historyczny przekrój polskiego społeczeństwa. Osobna kwestia dotyczy samego Rokity, świadka wielowieko-

wych narodowych dziejów, którego osoba wpisana jest w kulturową wyobraźnię Polaków. O Polsce Rokita powiada: „Nie znoszę (…) Ojczyzny – mierzi mnie i męczy" (II, 285). Twardowskiemu z kolei roi się w myślach stworzenie nowej syntezy historii Polski: nowej poznawczo. „W tym kraju od dawna jest w modzie prostacki tragizm historii" – powiada (II, 30). Dalej: „Tracę zaufanie do samej historii. Socjologowie, demografowie, antropolodzy powiadają: pracujecie wśród grobów, pobojowisk, fałszowanych nagrobków i archiwów. Śmiałem się z tej mowy, długo i wesoło. Ale dziś? Zaczynam się bać, że to prawda. (…) Przeszłość ciemnieje! Na teraźniejszość patrzę ślepymi oczami" (II, 30–31).

Wydaje się, że poprzez motyw historii, a także obłędu, Broszkiewicz pokazuje nam nade wszystko swój własny sceptycyzm epistemologiczny. Świata nie da się usystematyzować, skategoryzować, bo to albo zamęt zatomizowanych faktów, które usiłujemy uporządkować intencjonalnie, w jakiś zaprogramowany sposób, albo też – coś nieprzeniknionego jak majaczenie szaleńca. Postawa Rokity prezentuje trzeźwy dystans do tych kwestii; postawa Twardowskiego jest ufna, pełna nadziei.

W stronę odniesień filozoficznych i podstawowych kategorii poznawczych. Podsumujmy dotychczasowe rozważania. W zakresie planu filozoficznego powieści Broszkiewicza odnaleźć można kilka podstawowych kręgów problemowych:

1) zagadnienie choroby i piętna – pytanie o oblicze, irracjonalizm i niewytłumaczalność lub też celowość jednostkowego cierpienia;
2) wizję świata jako obszaru obłędu i szaleństwa, jego niespójności w świetle jakiejkolwiek doktryny filozoficznej, którą symbolizuje moc (**istność realna**) szatańska, brak transcendencji;
3) przedstawienie sytuacji człowieka w kontekście życia społecznego (tu także metafora **świata – szpitala**);
4) pytanie o sensowność/rację ludzkiej egzystencji (także rozumianego jako byt-ku-śmierci);
5) problem szczęścia, jego wymiarów i koncepcji;
6) interpretację naszej teraźniejszej egzystencji poprzez mity, motywy, archeteksty kulturowe (Faust, Mefisto); są to mity upadające – na ich miejsce przychodzą te, które tworzy właśnie kultura masowa, globalizująca się;
7) kwestię granic odpowiedzialności człowieka za własne czyny (dramat Grzegorza, aspekt moralny);
8) wątek możliwości i granic ludzkiego poznania (podmiotu pozostającego na granicy obłędu i upadku wiary w naukę);
9) temat historii: pytanie o jej sensowność, o bliskość fikcji w stosunku do niej (historia faktyczna – polityczna – wyobraźniowa); o relacje pomiędzy metodologią i działaniem zorientowanym na pozyskanie prawdy, która wciąż się od nas oddala.

Słowo komentarza. W takim czy innym rozumieniu choroba psychiczna jest w powieści Broszkiewicza traktowana jako zło[35] – niedające się ostatecznie zracjonalizować,

[35] Konstrukcja powieści, jej wielodyskursywność i taktyka gry zdają się przesłaniać zasadniczy sens utworu: jest to powieść – dyskurs na temat zła (ujętego w formie ponadhistorycznej). W tym upatruję zasadniczą linię semantyczną utworu. Broszkiewicz zdaje się manipulować konstrukcją powieściową tak, by dyskurs ten współcześnie uwiarygodnić.

u swych najgłębszych podstaw całkowicie niezrozumiałe. Jedyna racja dotyczy tego, rzecz jasna, że przynosi ona nieznany obraz człowieka, tj. niedostępny ludziom zdrowym. Tym samym poszerza to wizję bytu, choćby poprzez przedstawienia obecne w dziełach sztuki. Fenomen tak rozumianego zła należy pojmować trojako:

1) jako zwykłe **ludzkie cierpienie** – pozbawione sensu na planie laickim (egzystencjalizm), zwłaszcza poza horyzontem chrześcijańskim, o którym w powieści Broszkiewicza wcale się nie mówi [Twardowski o swoim ojcu: „żył na złej huśtawce" (I, 111)];
2) jako **zło ujęte w sensie szerszym** – humanistycznym, w ogólnoludzkim kontekście;
3) jako **zło – niszczycielski żywioł** – chodzi w tym wypadku także o tzw. ból istnienia jako takiego.

Problem choroby ściśle wiąże się z obrazem świata jako chaosu. Brakuje w nim – jak już kilkakrotnie nadmieniałem – nie tylko kryteriów porządkujących (swoiste ideofakty, kategorie ontologiczne, systemy filozoficzne), ale i odniesień do *sacrum* i transcendencji czy też samego zaufania wobec możliwości umysłowych człowieka. Niezrozumiała istota bólu (psychicznego), którą można odczytywać jako karę o niewyjaśnionych źródłach, jeszcze intensyfikuje to wrażenie. Grzegorz Twardowski interesuje się jedynie porządkiem dziejów, a nie celowością istnienia i istotowością, podkreśla, że pragnie przekroczyć wszelkie misyjne i martyrologiczne sposoby myślenia o naszej pokomplikowanej ideowo, nie tylko historycznie, tożsamości.

Powieść Broszkiewicza nie daje odpowiedzi na pytanie, jaka rolę odgrywać ma człowiek w życiu społecznym. Relację jednostka–zbiorowość/inni zastępuje tu termin *gra*. Pisarza interesuje zagubienie jednostki w świecie. Aspekt społeczny ogranicza się tu do prześledzenia mechanizmów rządzących życiem środowiska akademickiego.

Powieść nie daje odpowiedzi na pytanie o sens życia, o celowość egzystencji z perspektywy bohaterów. Jedynie długowieczny Rokita dostrzega prawidłowości jednostkowego istnienia w horyzoncie „długiego trwania", ale wiedzę na ten temat kryje za cyniczną grą, niekiedy błazenadą, maską, ironicznym dystansem. Świat – zapewne z powodu swojej niedoskonałości, choć patrzy na problem w perspektywie długowieczności – budzi w nim uczucie pogardy i rodzi chłód, zimny emocjonalny dystans. W tym kontekście na planie powieści toczą się dyskusje na temat szczęścia i prób jego definicji.

Obraz świata – zresztą jak i samą formułę powieści – postrzegamy także poprzez **kategorię mitu**[36]. Chodzi oczywiście o degradację mitu historycznego i kulturowego (krąg śródziemnomorski), o ukazanie jego nieprzydatności do opisu głębokich struktur rzeczywistości współczesnej i jednostkowego przeżycia. **„Postmodernistyczny" wymiar** powieści wiąże się z zastępowaniem rzeczywistości kulturowej, mitycznej przez wyobrażenia zbiorowe poddane mechanizmom **kultury masowej** i płytkich skojarzeń (film, powieść popularna etc.)[37]. Z tym wiąże się kwestia poznawcza – poznanie przez tradycję kultury i jej osobne dziedziny oraz wyobrażenia (humanistyczne) zastępują **gra**, **ludyczność**, **zabawa**. Potrzeba pogłębionego rozpoznania istnienia zostaje zawieszona.

---

36 Zob. M. Bal-Nowak: *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernesta A. Cassirera*. Kraków 1996; L. Kołakowski: *Obecność mitu*. Warszawa 2003.

37 Warto na ten problem spojrzeć w horyzoncie współczesnej semiotyki (Barthes, Eco), o której nadmienia się w tomie I (281).

Celem egzystencji okazują się rzeczy płytkie, doraźne, wpisane wyłącznie w kontekst społeczny – kariera, nawet taka, która wiąże się z przekroczeniem podstawowych granic moralnych.

Tak samo jak w przypadku pytania o celowość egzystencji, brakuje odpowiedzi na pytanie o sens dziejów i historii. Śledząc postawy opisanych w powieści historyków, można odnieść wrażenie, że myślenie o „długim trwaniu" jest raczej kwestią – jak nadmieniałem zresztą wyżej – wyobraźni raczej i metodologii (**gier metodologicznych**) niż próbą dotarcia do prawdy historycznej w jej postaci zobiektywizowanej.

„Etyczna giętkość" i „techniki wariacyjne". Rokita mówi:

> Przekonam cię, że świadomie czy nieświadomie deptałeś po ludzkich karkach i godności, niczym wół po mrówczych ścieżkach. I mam właśnie w tej sprawie dla ciebie małą niespodziankę na jutrzejsze spotkanie. Profesor Geissler jest ciężko chory. Co ty na to, mój drogi „Sorgsen" z miedzianej blachy i z miedzianym czołem? (I, 225)

Rokita pojmuje bezzasadność odczuć Grzegorza. Rodzi się w tym miejscu następujące pytanie: czy np. **wyostrzenie etycznej samooceny** Grzegorza jest tylko wynikiem psychotycznej przemiany jego świadomości, czy też jest rzeczą samodzielną/obiektywną, tylko że przy tym stanie zdrowia szczególnie wyjaskrawioną, wyostrzoną. W kategoriach etycznych spojrzeć można i na inne zdarzenia, w których uczestniczył Grzegorz. Weźmy np. pod uwagę ciążę Urszuli, stewardessy przypadkowo spotkanej w Paryżu i potem w samolocie linii Gdańsk–Kraków, czy pomoc pacjentowi Żegocie w popełnieniu samobójstwa w szpitalu. Sam Rokita ocenia to według kryteriów zabójstwa. Przypomnę w tym miejscu także słowa prałata z rozmowy z Grzegorzem na temat etycznej giętkości: „Czymże są zresztą grzechy i zasługi? – tu lekki, nieco podejrzany uśmiech. Jedne i drugie są w istocie nicością. Stąd wniosek, że stojąc w obliczu nicości zawsze możemy sobie pozwolić na pewną **etyczną giętkość**" [podkr. R. M.] (II, 293).

Rokita wprowadza do swojej narracji jeszcze jedno pojęcie – **„techniki wariacyjnych"**. Ocenę własnego postępowania możemy oprzeć bowiem nie tylko na tym, co się wydarzyło, ale także na rozpatrzeniu innych sytuacji, które mogłyby mieć miejsce w tym samym czasie jako konsekwencja danej sytuacji. Zatem jeśli Grzegorz obwinia się za śmierć profesora Heisslera, którego tak ostro potraktował w swojej sympozjalnej, paryskiej wypowiedzi, to należy rozważyć inaczej tę samą sytuację: czy ktoś inny na jego miejscu postąpiłby tak samo. Jeśli tak, rezultat byłby/mógłby być podobny.

Realizm psychologiczny a tematologiczny modulacjonizm[38]: gra z koncepcją dzieła powieściowego

I. A) U źródeł koncepcji powieści. Podstawowymi cechami dzieła Broszkiewicza skłaniającymi odbiorcę do ulokowania *Doktora Twardowskiego* na granicy realizmu psychologicznego i tematologicznego są:

1) chłodna, bezpośrednia (choć niekiedy ironiczna) referencja ze strony narratora uczestniczącego;

---

[38] Poprzez określenie *tematologiczny modulacjonizm* rozumiem paradygmat dzieła literackiego przetwarzającego surowiec rzeczywistości pragmatycznej, empirycznej w materię kreacyjną, mityczną (tu też fantastyczną) rozluźniającą wewnętrzne relacje między elementami składowymi dzieła; paradygmat jednak wsparty na jednym głównym motywie/temacie przewodnim. Temat ten jest odpowiednikiem weberowskiego analogonu.

2) wyraźnie skadrowane, niemal filmowe epizody i sceny, które splecione zostają, a właściwie zderzone, tak z pierwiastkami lirycznego melancholizmu (nastrój/aura melancholii, uczuciowość, afekt), jak i z drwiną, pastiszowością, groteską.

Nastrój zdarzeń kształtują te partie tekstu, w których Rokita wycofuje się z aktywnego udziału w otaczającej go rzeczywistości – nabiera do nich spokojnego, zimnego dystansu. Rzeczywistość w jej plastyczności (też barwa i dźwięk) staje się przedmiotem spokojnej, zrównoważonej kontemplacji, przy czym chodzi o zobaczenie i usłyszenie, dostrzeżenie tego, co w naszej codziennej percepcji świata często umyka: „Słucham oddechu starych murów, badam cień kasztanów na Plantach, podsłuchuję, jak trawa rośnie na skwerach i nabrzmiewają pąki forsycji" (I, 45). Rodzi się tu relacja między **konkretem** (Planty, Kraków) a tym, co **poetycko** nakreślone, ale przecież – choć wynika to z samej zasady „badania" – w praktyce niemożliwe do dostrzeżenia: jak choćby dar usłyszenia tego, jak trawa rośnie. U źródeł koncepcji dzieła leży więc **splot**, zmieszanie różnych perspektyw oglądu świata, **wielodyskursywność** uwzględniająca współistnienie kilku paradygmatów artystycznych, konwencji prozotwórczych – w jednym i tym samym tekście powieściowym (realizm–groteska, serio–parodia i inne). Bez wątpienia jest to zabieg zamierzony, nieodczytanie tej intencji we właściwy sposób prowadzić może w niewłaściwą stronę lektury i interpretacji.

I. B) Inne metody kształtowania świata przedstawionego. Tego typu formuła werystyczna, o której wyżej mowa, zostaje w powieści Broszkiewicza skonfrontowana z zupełnie inną metodą kształtowania świata przedstawionego: zasadzającą się na wykorzystaniu **metod parodystycznych**, **humoru**, **pastiszu** i **groteski** (naprowadza na to w swojej recenzji m.in. J. Termer). Narracja jest tu dowcipna, tworzy się w ten sposób dystans pisarza i narratora do realności dzieła, tym samym uzasadnia ulokowanie w ramach utworu wiedzy o świecie nie zawsze do końca rozwiniętej i metodologicznie wyczerpującej. Elementy groteskowo-parodystyczne obejmują kreacje bohaterów: Rokity, Ambrożego i innych. Sama anegdota powieściowa – przebieg wypadków – rozwija się nie tyle według zasad prawdopodobieństwa i legitymizacji artystycznej świata pozaliterackiego, ile w imię wykorzystania istniejących już schematów, pomysłów pisarskich, zaczerpniętych z literatury, w tym też kultury masowej (Twardowski i terroryści na lotnisku etc.), czy zaskoczenia czytelnikach, a nawet zabawy/gry konwencjami. W tym sensie możemy mówić – przypomnę – o **przedpostmodernistyczności** *Doktora Twardowskiego*.

I. C) Epilog i lament Rokity. Na szczególną uwagę zasługuje tu też epilog *Doktora Twardowskiego*. Jest to zwierciadło dramatu Rokity, bohatera tracącego **dar dalekiego widzenia i słyszenia**. Rokity samotnego i opuszczonego, który wyznaje: „Osacza mnie świat ślepy i głuchy". Czy Mefisto może żyć bez swojego Fausta, bez uleczonego Grzegorza? Z drugiej strony jest to lament Rokity nad upadkiem wielkości Grzegorza Twardowskiego, który traci zarówno dar twórczej euforii maniakalnej, jak i mądrego rozpoznania „głębi cierpienia" – **dar tragiczności**.

> Ów rozbity świat chory człowiek może scalić tylko dzięki czystemu cierpieniu albo radości wydestylowanej przez debilizm i idiotyzm, nie mówiąc już o wielkich maniakalnych wzlotach. Nie wolno memu przyjacielowi odbierać **krańcowości bytowania** [podkr. R. M.], którą wy nazywacie chorobą! (II, 384).

Jest to lament, którego kulminacją jest śmierć samobójcza Rokity w pędzącym ku nadmorskim Kuźnicom sportowym samochodzie.

II. A) Problematyka narracji i genologia. Gdyby nie obecność J. B. i Rokity w roli pierwszoosobowego narratora, kwestie gatunkowe nie budziłyby większych wątpliwości i nie powodowały komplikacji terminologicznych. Mielibyśmy do czynienia z klasycznym tekstem powieściowym, ze zwykłą beletrystyką wykorzystującą kulturowe oraz narracyjne wzorce i schematy. Całość narracji skonstruowana jest tradycyjnie, posiada wyraźne „wiązania" ciągów kolejnych epizodów – zarówno wskutek prezentacji bohaterów, jak i kolejności przemyśleń i komentarzy (**narracja epizodyczna**), z podstawową rolą dialogów i pomniejszoną funkcją opisu oraz z wykorzystaniem sytuacji skonwencjonalizowanych w literaturze takich też motywów i skojarzeń. Ściślej rzecz biorąc, jest to omawiana już wyżej **narracja filmowa**, której cechy charakterystyczne to: równoległe prowadzenie kilku wątków i sukcesywne przywoływanie rozwijających się planów oraz przeskoki narracyjne, rozwój akcji jest bowiem posłuszny wymogom kalendarza, pór roku, ale też rozwija się w ramach okresów pomijanych w opisie. Jednak z ust Rokity padają inne określenia: kronika, zapiski etc., a także: kronikarz, przewodnik, świadek (I, 153). Podkreśla to m.in. Rokita w następującym fragmencie (wyjazdu młodych do Kuźnic): „muszę dbać o moją obecność przy nich. Taki jest zresztą mój tutejszy obowiązek – świadka i kronikarza" (I, 76). Inna rzecz to poczucie posłuszeństwa i odpowiedzialności za sprawę, której jest świadkiem. Tę odpowiedzialność Rokita po wielokroć podkreśla, np. „Okazuje się, że mimo wszystko zawiodła mnie wyobraźnia. Dlatego też nie przedstawię **tu sprawozdania** [podkr. R. M.] z tego, co pozwolono mi obejrzeć na Sali nr 12" (I, 108). Przykład precyzyjnego wykorzystania techniki filmowej uwidacznia się wówczas, gdy Rokita śledzi równolegle rozgrywające się zdarzenia, opisując je w kolejnych akapitach:

> (…) w styczniu rozpocznie się trzeci miesiąc ciąży panny Urszuli.
> Pani „Wiedźma" prowadzi w zastępstwie lekcję fizyki dla ósmej klasy (…).
> „Piękna Elena" myśli przez chwilę o tym, że należałoby rzucić palenie, pójść do lekarza, zrobić EKG, odwiedzić syna (…).
> Profesor Mairrou jedzie nowym renaultem do Nanterre. (…).
> Profesor Mrawiński zaś, wbrew swym obyczajom, drze się i wrzeszczy w słuchawkę telefoniczną (…). (II, 18)
> Zenobia o brwiach jaskółczych, ustach jak rajskie jabłuszko i piersiątkach niczym dwa owoce z Drzewa Wiadomości. (II, 361)

Z analogiczną sytuacją **„filmowego montażu"** spotykamy się we fragmentach na stronie 351 (tom II). Jeszcze inna rzecz wymagająca osobnego komentarza to retrospekcja (II, 241). Do metody techniki filmowej oraz retrospekcji dodać należy nadmienioną wyżej kwestię ciągłości narracji w kontekście obecnych w powieści Broszkiewicza przeskoków w czasie i przestrzeni (głównie z epizodu w epizod).

II. B) Powieść psychologiczno-obyczajowa? W. Krzysztoszek w recenzji I tomu[39] proponuje kwalifikację gatunkową utworu w obrębie powieści psychologiczno-obyczajowej. Zakłada zatem realistyczną konwencję opowiadania oraz zwrot ku sprawom psychologii

[39] W. Krzysztoszek: dz. cyt.

(życie wewnętrzne) i życia społecznego (obyczajowość). Ta kwalifikacja gatunkowa wydaje się dyskusyjna. Połączenie narracji werystycznej z parodystyczno-groteskową, poszukiwanie nie tyle typizacji, schematu, co ekstrawagancji (np. karzeł – szef bandytów krakowskich), prowadzi ku nieco innym rejonom. Celem Broszkiewicza nie jest ukazanie świata takiego, jakim jest, lecz takiego, który wynika z artystycznej kreacji, twórczej modulacji[40]. Nie ma tu tęsknoty za stworzeniem wiarygodnego portretu środowiska naukowego, nie ma intencji prowadzącej do uwiarygodnienia opisywanych zdarzeń, np. z literatury sensacyjnej – jest natomiast gra konwencjami i perspektywami poznawczymi. Sam zaś problem obłędu nie jest tu pokazany w wymiarze psychologii, lecz psychiatrii, dla postronnych obserwatorów być może wiarygodny poznawczo, lecz w powieściowej prezentacji przemodelowany, poddany prawom „literackości". Bo też jest to szaleństwo czasem groteskowe, czasem aż niewiarygodne w swoich egzemplifikacjach, gdy wydarzenia toczą się niezwykle szybko – od sukcesu na sympozjum do epizodu z Pięknością Dnia (Catherine Deneuve) i bohaterskiego zachowania na paryskim lotnisku etc.

III. Zagadnienie dalekiego widzenia, zakresu działania i dwu wariantów zła. Ten problem – przewijający się przez całość tekstu powieściowego – odgrywa bardzo istotną rolę w ramach narracji powieściowej. Rokita narrator dysponuje wiedzą wykraczającą poza możliwości percepcyjne pozostałych bohaterów. Wie, co nastąpi, doświadcza tego, co rozgrywa się w czasie równoległym w innym miejscu: słyszy głosy rozmów, widzi sytuacje, w których nie uczestniczy, mało tego, zna ich dalszy przebieg. Uprzedza zdarzenia, jak przed wyjazdem do Paryża:

> Nad czym pracuję? Bawię się w interesującą pracę badawczą. Jest zaś ona najściślej związana z przeszłością, jak i przyszłością doktora Twardowskiego. Mój młody przyjaciel nic jeszcze o tym nie wie. Nie wie również, że obu nas czeka wesoła, ostra przygoda – przygoda w bardzo wielkim mieście w nadzwyczaj godnym gronie. (I, 98)

Tego typu fragmenty można także wyjaśniać strukturą muzyczną *Doktora Twardowskiego*: wprowadzeniem motywu, który dalej, w kolejnej, obszernej partii tekstu zostanie rozwinięty szerzej albo też wraca we wspomnieniu.

Jest jednak rzeczą zastanawiającą i wartą podkreślenia, że ustalenie to nie dotyczy wszystkich sytuacji i zdarzeń. Zaskakuje bowiem czytelnika fakt istnienia sfery rzeczywistości wyłączonej, do której Rokita nie ma dostępu! Sformułowania w rodzaju: „czyżby Piękna zaczęła już przeczuwać ból i cierpienie, rozpacz konania i nieszczęście samotności" (I, 56) pozwalają wątpić w całkowitą wszechwiedzę Rokity. Czytamy jego słowa:

> Tak – muszę zachować cierpliwość. Wprawdzie umowa z J. B. pozwala mi niekiedy wyprzedzać czas, widzieć i wiedzieć więcej, niż pozwalają na to dobre prawa i obyczaje fizyczne. Moje dane jednak są jeszcze niepełne i wyrywkowe, mimo to jest już rzeczą pewną, że pijaństwa Twardowskiego to objaw wtórny. Wtórny – to pewne. Ale jaka jest główna, podstawowa i pierwotna przyczyna? (I, 61)

[40] W. Maciąg zauważa, że „sprawa nie toczy się między człowiekiem i demonem, lecz – spróbujmy tak powiedzieć – między losem rzeczywistym i fantastycznym, kierowanym wyłącznie przez autora, losem fantastycznym, który nie zakłada życiowego prawdopodobieństwa, ani nie przyjmuje żadnej wykładni moralizującej, jak los mitycznego Fausta" – W. Maciąg: *To, co fantastyczne*. „Nowe Książki" 1979, nr 7.

W innym miejscu Rokita tak prezentuje swoje ograniczone możliwości przewidywania wypadków fabularnych: „Nie podoba mi się ta nagła przemiana Małgorzaty. Spodziewałem się ataku złości, głupich łez albo śmiechu" (I, 217). Gdzie indziej następujące wyznanie wszechwiedzy: „Wiem aż za dobrze, że Materna nie potrafi pomóc Twardowskiemu, bo po prostu nie zdąży. Obaj nie zdążą. Grzegorz zbyt późno ukończy swoją pracę – Franek natomiast zbyt się pospieszy z finałem *myeloblastomy*" (I, 74).

We fragmentach paryskich: „Idę do siebie. Za pół godziny zapuka do naszych drzwi siwawy dżentelmen w błękitnym fraku – pan Armand, pierwszy podający w restauracji George'a V. Za minut osiemnaście pani Horton wdzieje suknię w stylu Chanel 27, za minut piętnaście rozdygotany Ladislas poprosi doktora Twardowskiego do telefonu (I, 173)". Gdzie indziej: „Nie mam możliwości pełnego wejrzenia w przyszłe nasze losy" (II, 32). W innym miejscu: „Nie jestem jasnowidzem i nie wiem, co naprawdę dzieje się z Grzegorzem. Jedno jest pewne: za dwa, trzy tygodnie znowu zacznie tonąć w wódzie, smrodzie i brudnych betach dziwek" (I, 130).

Fragment ten przynosi sugestię, że Rokita ma do czynienia z dwoma rodzajami zła: 1) **czysto ludzkim**, którym może manipulować; może kreować intrygi, podchodząc do życia w sposób cyniczny; i 2) złem w pewnym stopniu – choć może to nie do końca właściwe określenie – **transcendentnym**: tu związanym z chorobą Grzegorza; ze złem, na które nie ma najmniejszego wpływu. Inny cytat ilustruje stosunek Rokity do kolejnych wydarzeń: „Pominę tu zdarzenia, na które nie będę miał wpływu – jedne wstrząsają teleksami wielkich agencji i gazet, inne ograniczają się do przelotnych męskich radości, o których nie wie nawet Małgorzata. Nie moje to sprawy. **Nie mój zakres działania**" [podkr. R. M.] (I, 136).

Ów „zakres działania" dotyczy także opieki nad Grzegorzem: „Otóż nie dopuszczę do żadnych poniżających rozrywek. Nie tak odległe już są mroczne dni, czarne miesiące upadku. Wiedzie do nich droga, na której przydzielono mi **obowiązki przewodnika**" [podkr. R. M.] (I, 153). Jest w tym cytacie zawarta antycypacja mrocznych dni depresji, jest też kolejna informacja o roli, jaką pełni Rokita. O „przywileju dalekiego widzenia" mowa jest także w tomie II (100). Motyw „dalekiego widzenia" wraca także w II tomie później (218). Jako „kronikarz o ograniczonych raczej umiejętnościach" ukazuje się Rokita w połowie tomu II (230).

IV. Autoteliczność i instytucja J. B.[41] Powieść *Doktor Twardowski* jest – jak już powiedziano – utworem autotelicznym. Na przestrzeni całego tekstu pojawiają się różnego rodzaju oznajmienia, w których pierwszoosobowy narrator: odwołuje się do 1) samej

[41] O narracji w nurcie nowoczesności pisze Burzacka: „Rola kronikarza, którą autor powierzył Rokicie, sam w ten sposób wchodząc w pakt z diabłem, jest tą sferą działania, która przywraca istnienie demonowi. Dzieje się tak dzięki możliwościom kreacyjnym opowiadacza, pozwalającym mu zdobyć władzę nad bohaterami i światem powieściowym oraz ujawnić, w dygresjach o charakterze autotematycznym, świadomość swego literackiego bytu. Demoniczny narrator książki Broszkiewicza uzależniony jest od twórcy owego świata, od autora. Jako demon i władca ciemności dysponuje jednak takimi atutami, jakich nie posiada powołujący go do istnienia pisarz, ograniczony ziemskim wymiarem. Narrator jest przecież postacią fikcyjną, zdobywającą, oczywiście w ramach pewnych granic, autonomiczny byt, niezależnie od wpisanego w tekst autora, podobnie jak i odrywa się od niego cały jego twór, dzieło literackie. Metafizyczna dziwność istnienia Rokity została przez Broszkiewicza zastąpiona dziwnością statusu narratora, której odkrycie jest **jednym z ważniejszych doświadczeń eksperymentalnego nurtu prozy dwudziestowiecznej**" [podkr. R. M.] – I. Burzacka: dz. cyt.

konwencji własnej opowieści (kwalifikacja genologiczna), nazywając ją kroniką bądź sprawozdaniem, oraz do 2) instytucji J. B. – którą traktuje jako podstawę motywacji własnego postępowania. Nie trzeba wyjaśniać szerzej, że w drugim z wariantów chodzi o sugestię odsyłającą naszą uwagę do postaci samego autora – a więc mamy tu do czynienia z aluzją o charakterze autobiograficznym. Tak oto narrator powieści Broszkiewicza określa swój status w utworze:

> (…) moja obecność **w tej kronice** [podkr. R. M.] potrwa dość długo, ale nie moja w tym wina. Zawsze przychodzę tylko na wyraźne zaproszenie. W tym przypadku zostałem zaproszony przez samego J. B. – i oto jestem.
> Nasze wstępne porozumienie z J. B. ma charakter tak ogólnikowy, że trudno je nazwać umową. Nie zdołaliśmy jeszcze dokonać podziału zadań, praw, obowiązków. Nie wolno mi jednak na razie zapominać, że to właśnie on wyrwał mnie z cieni, mgieł i nudy istnienia tak bezwładnej, że przechodzącej w nicość. Równocześnie obaj pamiętamy, jak bardzo jestem potrzebny samemu J. B.
> Zaprosił mnie do współpracy – na kronikarza i narratora opowieści o doktorze Twardowskim – przymuszony nieodpartą koniecznością, choć nie chciał tego. (I,6)

Cytat ten przynosi trzy istotne informacje: 1) w perspektywie narratora mamy do czynienia z kroniką, 2) źródła spisania tej kroniki odnajdziemy w motywach postępowania, decyzjach niejakiego J. B., 3) całość natomiast przedsięwzięcia powieściowego opiera się na bliżej nieokreślonej umowie. Czytamy dalej:

> Zaprosił mnie wbrew woli i chęci. Zawiodły go jednak wieloletnie, wielokrotne i całkowicie daremne próby rozwinięcia głównego tematu tych **kronik** [podkr. R. M.]. Ponad trzy lata bezsensownych zabiegów i usiłowań, kilkaset stron maszynopisu poszło na śmietnik. Kilkaset dni przemieniło się w pustkę. Nie ukrył przede mną tej prawdy, że bez jego zachęty nie mógłbym podjąć pracy, która szczerze mnie pociąga, ani wziąć udziału w wydarzeniach, dzięki którym znów poczuję zjadliwą radość istnienia. (I, 6)

W innym miejscu J. B. zyskuje status bezpośredniego przełożonego Rokity. Letniskowy hotel w Kuźnicy wynajął „dla mnie nasz wspólny znajomy, czyli J. B." (I, 77). Sprawa wydaje się oczywista. Cytat ten przynosi informację o genezie samego projektu pisarskiego i jego formule autotelicznej. J. B. ponosi klęskę w chwili, gdy próbuje posłużyć się utartymi metodami twórczymi. Wprowadzenie bohatera narratora daje pewną swobodę wypowiedzi i dodatkową perspektywę oglądu rzeczy. Rozluźnia więzi samego twórcy z materią i treścią dzieła – a także powinności wobec samego czytelnika.

Obecność kronikarza przekłada się jeszcze na jeden plan: otóż okazuje się w odpowiednich patiach tekstu, że mimo obecności J. B. odpowiedzialność za materię literacką, kompozycję książki, za sposób podania materiału ponosi sam narrator pierwszoosobowy, Jeremi Rokita. Zatem w tym względzie rola J. B. wyraźnie się ogranicza. Kronikarz *Doktora Twardowskiego* czuje się w obowiązku, by podać w formie jak najwłaściwszej to na przykład, co jest udziałem jego i Grzegorza. Oto fragment „porządkujący" tę kwestię, a dotyczący prezentacji zdarzeń paryskich: „Muszę rozstrzygnąć niektóre wątpliwości, podjąć postanowienia, związane ze spisywaniem tej **kroniki** [podkr. R. M.]. Zamierzam mianowicie przeprowadzić wyraźny podział naszych paryskich przygód na dwa plany. Niezależnie od kolejności wydarzeń" (I, 174).

Jednym z elementów autotelizmu jest powstrzymywanie się od przekazywania informacji. Wydaje się, że we fragmentach paryskich Rokita staje w roli, jaką wyznacza gatunek literacki podróży (tak jak można go wyjaśnić słownikowo i teoretycznoliteracko). Opowieści „podróżnej" przysługuje odpowiedni plan; sam piszący zobowiązany jest do czegoś więcej niż tylko chłodna rejestracja zdarzeń i poznanych miejsc. Generalnie rzecz biorąc, można powiedzieć, że stosunek narratora do otaczającej go rzeczywistości jest wynikiem określonej gry, w której główną rolę pełni podkreślenie dystansu do przedmiotu opisu. Ów dystans bywa fundowany na dwa sposoby i nieco „kokieteryjnie": 1) poprzez odwołanie się w kulminacyjnym momencie wypowiedzi/sprawozdania/kroniki – do osoby J. B. i jego zlecenia bądź 2) poprzez puszczenie całości w nurt humoru, żartu, ironii. „Mógłbym wprawdzie przerzucić odpowiedzialność na zleceniodawcę (czyli na J. B.), pragnę jednak oświadczyć, że nie zamierzam omawiać technologii produkcyjnej historyków" (I, 185).

Ogólnie rzecz biorąc, można śmiało powiedzieć, że sam mechanizm narracyjny zasadza się głównie na oddalaniu bądź zbliżaniu rzeczywistości stanowiącej przedmiot wypowiedzi, a pociąga to za sobą – dowcip, błyskotliwość wypowiedzi, celną ironię, refleksy poczucia humoru. Niemałą w tym rolę odgrywa porównanie jako jeden z kluczowych środków stylistycznych prozy Broszkiewicza: porównanie zaskakujące, dalekie, zwracające uwagę czytelnika na niejako podwójne oblicze prezentowanej realności.

Oto inne jeszcze uwagi o charakterze metaliterackim:

> Kodeks **kronik współczesnych** [podkr. R. M.] wyklucza zaskakujące spotkania i zbiegi okoliczności. Jeśli jednak nie zmyślam byle historyjek, tylko uczciwie spisuję **kronikę losów doktora Twardowskiego** [podkr. R. M.], muszę być wierny faktom. Wiadomo zresztą, że właśnie powszednia rzeczywistość niesie o wiele większe zaskoczenia niż większość sterowanych literacka rutyną struktur". (II, 274)

„Zmiana jakościowa". W ostatniej partii tekstu I tomu Rokita wspomina o „zmianie jakościowej", która – za zgodą samego J. B. – dokonuje się w jego relacji wobec Grzegorza i opisywanych zdarzeń. Kronikarz zyskuje właściwości, które przekraczają jego zwykłe kompetencje. Sięga głębiej, pod powłokę materii rzeczywistej.

> Przyszedł mój czas. Postawiłem swoje warunki, a J. B. przyjął je w milczeniu, bez sprzeciwu. Pełniłem dotychczas obowiązki **rutynowego kronikarza**, opisywacza **powierzchni zdarzeń** [podkr. R. M.]. Dziś przyszedł czas **na zmianę jakościową** [podkr. R. M.], bo wchodzimy w okres, w którym ja zaczynam ponosić główną odpowiedzialność za rozwój wypadków. Doświadczenia, które mamy za sobą, usamodzielniły się. Ludzie uzyskali niezależność. (…) Tak więc od dzisiaj zyskuję nowe możliwości. Mogę przenikać najgrubsze mury, przechodzić przez kraty, słyszeć i widzieć niezależnie od praw akustyki i optyki. Nie ograniczają mnie przestrzeń i czas i wiem więcej niż zwykły pisarzyna o swojej postaci. Oto wzbiera się fala wydarzeń. (I, 202–203)

Rokita ma teraz nawet wgląd w myśli Grzegorza, np. z czasu jego rozmowy z docent Teresą Mądrą: „Grzegorz przygląda się lekarce. Słucha usprawiedliwień. Myśli: po co kłamiesz? Po co oszukujesz. Dawno nie widziałem cię w takiej formie" (II, 24). Dalej: „Muszę postępować ostrożnie, albowiem – jak wiadomo – J. B. potrafi postępować w sposób nieobliczalny" (II, 251). W ostatnich partiach powieści: „Nie mogę wykluczyć, że są

to próby interwencji ze strony J. B., który wyczuł, że zerwałem naszą *Interessengemeinschaft*, że zachowując obowiązek kronikarza, uchwyciłem również batutę kapelmajstra. Ja prowadzę ten korowód!" (II, 305).

Psychomachia.[42] Osobny wątek w konstrukcji *Doktora Twardowskiego* zostaje zaczerpnięty z tradycji motywu **psychomachii**: tu – walki o duszę Grzegorza pomiędzy Rokitą i profesorem Materną. Dodajmy jeszcze Małgorzatę i matkę Grzegorza, „Wiedźmę" Ilnyćką. W tym aspekcie sytuują się związki intertekstualne powieści Broszkiewicza. Gra o duszę Twardowskiego skłania do poszukiwania analogii z tradycją *motywu faustycznego*, w tym z odwołaniem do archetekstu Goethego. Zakończenie powieści wyjaśnia wszelkie tego rodzaju wątpliwości. Przegrana Rokity, popełniającego samobójstwo w rozpędzonym samochodzie, uwyraźnia się w kontekście zmiany duchowej Grzegorza, który porzuca swe ambicje i podejmuje decyzję o pracy nad niedokończonym dziełem historycznym swego promotora. Rzecz, ponadto, splata się z sukcesem medycznym. Twardowski podporządkowuje się woli lekarzy, częściowo wraca do zdrowia, dana jest mu możliwość oglądu świata takiego, jakim widzą go inni, zdrowi. Pozostaje jednak skaza: ta, o której wspominał Rokita. Mimo zdrowia już nigdy nie zatraca on świadomości/poczucia tragiczności ludzkiej egzystencji.

Dyskurs biograficzny: konteksty[43]**.** J. Broszkiewicz urodził się we Lwowie[44] jako syn Adama Broszkiewicza, zawodowego oficera, porucznika, adiutanta pułku (o oficerze jazłowieckich[45] ułanów mowa w *Doktorze Twardowskim*), który pochodził z Krakowa (zm. w 1924), i Ireny z Piotrowskich (pochodzącej z terenów huculskich, stąd w powieści Broszkiewicza „Piękna Elena" – z Ilnyćkich).

O ojcu na froncie mówił Broszkiewicz:

> Trzy razy przechodził czerwonkę, raz szkarlatynę. Te choroby wpłynęły na chorobę serca. W dzień moich drugich imienin byłem z mamą nie we Włodzimierzu Wołyńskim, gdzie stacjonował pułk mego ojca, lecz u dziadków we Lwowie. Tam przyszedł telegram zawiadamiający, że ojciec zmarł nagle na serce.
> Brak ojca to istotny element w moim życiorysie. Matkę miałem wspaniałą. Ale nie zaznałem tego, co zdarza się między ojcem a synem, a co nazywa się przyjaźnią. Rzadka to rzecz, ale poznając korespondencje ojca – pewien byłem, że chyba rozumielibyśmy się. Natomiast mój ojczym nie był moim przyjacielem, towarzyszem ani znajomym, lecz o j c z y m e m. Byłem samotny.[46]

---

42 W tym ujęciu *Doktora Twardowskiego* traktować można jako swoisty współczesny moralitet (walka dobra i zła o duszę indywiduum).

43 Garść informacji biograficznych o J. Broszkiewiczu przynosi książeczka M. Fik: *Broszkiewicz*. Warszawa 1971. Znajdziemy tu też prezentację pięciu tekstów prozatorskich (bez *Doktora Twardowskiego*), dramatów oraz tekstów dla dzieci i młodzieży (ponadto bibliografię). Dane biograficzne przynosi tom pierwszy *Współczesnych polskich pisarzy i badaczy literatury*. Pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagana. Warszawa 1994, s. 289. Brakuje jednak szczegółowej informacji (stąd taki, a nie inny porządek wykładu w tej części studium). Wiadomości biograficzne czerpię głównie – choć nie wyłącznie – z wywiadów przeprowadzonych z Broszkiewiczem; częściowo posługuję się zwrotami tam zawartymi.

44 Dokonuję tu rekonstrukcji przebiegu biografii i twórczości Broszkiewicza w celu usytuowania *Doktora Twardowskiego* w siatce przeżyć osobistych pisarza (problem „tekstualizacji"), wychodząc z założenia, że jest ta powieść swoistą *summą* – przetworzoną artystycznie i gatunkowo – jego światoodczucia.

45 Kawaleria w okresie międzywojennym stacjonująca w garnizonie lwowskim.

46 *Rozmowa z Jerzym Broszkiewiczem*. Rozm. I. Bodnar. „Pismo Literacko-Artystyczne" 1988, nr 2.

Lwów był wówczas miastem wielonarodowościowym i wielokulturowym, tak wspominał go pisarz:

> Moje rodzinne miasto było położone na wzgórzach, stare i piękne. (…) było to miasto godne wielkiego sentymentu, ale było to też miasto trzech nacjonalizmów. We Lwowie zetknęły się trzy grupy etniczne[47] – i to w dużej skali – no i nacjonalizm stawał się swoistą epidemią. (…)
> Miasto leżało na skrzyżowaniu dróg handlowych, co oznacza też skrzyżowanie dróg wojennych[48].

Broszkiewicz podkreśla w jednej z rozmów, że w jego rodzinie rysowały się podziały narodowościowe i społeczne, a korzenie rodu „sięgają od hetmana z Bracławia po zaporożskiego mołojca"[49].

Od 1934 r. autor *Dziesięciu rozdziałów* uczył się Gimnazjum im. J. Długosza we Lwowie oraz w średniej szkole muzycznej. Związał się przyjaźnią z dobrze zapowiadającym się poetą – Stefanem (co opisane zostało w *Oczekiwaniu*).

> Spośród kolegów z gimnazjum J. Długosza we Lwowie – wspomina – szczególnie bliski był mi dobrze zapowiadający się poeta – Stefan. [chodzi o Stefana Grunsteina, R.M.] Przyjaciel mój był Żydem. W 1941 roku Niemcy zabrali go wraz z ojcem do obozu. Stamtąd otrzymałem gryps z prośbą o ratunek. Udało się. Stefan znalazł się w naszym domu. Pobyt w obozie załamał go psychicznie. Nie chciał się ukrywać, marzył o partyzantce. Kontakty z leśnymi oddziałami w tym czasie nie były ani łatwe, ani bezpieczne. Próba przerzutu do lasu przeciągała się – wpływało to na samopoczucie Stefana. W krytycznej chwili otruł się cyjankiem potasu. W moim przekonaniu było to jeszcze jedno morderstwo hitleryzmu, tym okrutniejsze, że dokonane rękami ofiary[50].

Do Gimnazjum Długosza chodzili swego czasu J. Parandowski (gimnazjum opisane w *Niebie w płomieniach*) i K. Makuszyński[51]. W czasach gimnazjalnych Broszkiewicz czuł się bardzo samotny.

Przyjaźnie tego czasu wiązały się ze starszym bratem ciotecznym, Edwardem Csato, z Gustawem Gottesmanem, a spośród rówieśników: ze wspomnianym Stefanem Grunsteinem, a także Andrzejem Szczepkowskim i Jerzym Lutowskim. Łączyło ich podobieństwo poglądów na życie i na politykę. „Wkraczaliśmy w świat jako wrogowie szowinizmów, antysemityzmu, nacjonalizmu, ONR-owców polskich[52] i OUN-owców ukraińskich"[53] – powiadał w rozmowie zamieszczonej na łamach „Pisma Literacko-Artystycznego"[54].

---

47 Polska, ukraińska, żydowska.
48 *Rozmowa z Jerzym Broszkiewiczem…*
49 Tamże.
50 *Jerzy Broszkiewicz o sobie (Rozmowa z autorem „Skandalu w Hellbergu)*. Rozm. Cz. Kłak. „Nowiny Rzeszowskie" 1962, nr 41.
51 IV Gimnazjum Męskie, otwarte w 1879 r.; w trakcie edukacji Broszkiewicza dyrektorem był dr Emil Ulrich (informacje w przypisach historycznych pochodzą z kwerendy internetowej).
52 Obóz Narodowo Radykalny, powstały w 1934 r.
53 Organizacja Ukraińskich Nacjonalistów (powstała w 1929 r.).
54 *Rozmowa z Jerzym Broszkiewiczem…*

Od dziecka (6 lat) jako „cudowne dziecko" ćwiczył Broszkiewicz grę na fortepianie, a jako piętnastolatek koncertował; w konserwatorium (od 1940)[55] studiował u profesorów Hoffmana i Drzewieckiego. W czasie wojny jednak „zgubił rytm swego życia"[56].

W 1936 r. pisarz wstąpił do Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej, potem związał się z „Życiem"[57]. Być może skonfliktowaną wewnętrznie otaczającą rzeczywistością i kontaktami ze środowiskiem socjalizującym tłumaczyć należy wybór postawy ideowej (rewolucyjnej) Broszkiewicza.

W 1939 r. Lwów stał się stolicą Zachodniej Ukrainy. Wojna toczyła się także we Lwowie, do którego w 1941 r. wkroczyli Niemcy. Późniejszy pisarz mieszkał w małej willi na obrzeżach miasta. Uczestniczył w konspiracyjnych koncertach i wieczorach literackich. Przyszły pierwsze próby pisarskie.

> Zacząłem myśleć pod ciśnieniem napięć, konfliktów i walk toczących się w moim rodzinnym mieście wyrastających z trojakiego nacjonalizmu, religijnej nietolerancji i rasizmu wreszcie. Lwów był swoistym piekłem, w którym wpierw bito się a potem mordowano w imię trójnarodowych świętości – na swoistych Okopach Trójcy wszech-polsko-ukraińsko-„ortodoksyjno-mojżeszowej".[58]

II okres (czasy krakowskie, debiut i „fanatyzm obrotowy"). Już w latach gimnazjalnych czuł Broszkiewicz solidarność generacyjną z pokoleniem Kolumbów. Po wojnie (od 1944 r.) uczęszczał do Krakowskiej Wyższej Szkoły Muzycznej, wziął wówczas ślub ze znaną lekarką psychiatrą – Ewą Łomnicką. Twórczość pisarską rozpoczął od stanowiska korektora w „Odrodzeniu" Karola Kuryluka, gdzie zaproponowano mu to stanowisko, a gdy przyniósł swe próby pisarskie (1945–1947), tu odbył się jego debiut (opowiadanie *Monika* z 1945 r., nr 18), tu też zamieszczał swe recenzje teatralne.

Czuł się politycznie centrystą; a Woroszylskiego, Brauna i Konwickiego opisał poprzez zjawisko „fanatyzmu obrotowego": „Teraz ci koledzy są bardzo »na prawo« ode mnie. (…) jeżeli ktoś zaangażował się za daleko »na lewo«, to wahadło posunęło się tak daleko, że musi wrócić w przeciwna stronę i też zatrzymać się za daleko"[59].

Nastąpił sukces *Oczekiwania*. Ukazały się następnie powieści, utwory dramatyczne (*Imiona władzy* m. in. wystawiane w Nowym Jorku, Pradze, Paryżu, Moskwie). W Krakowie w klubie literatów przy ulicy Krupniczej 22[60] regularnie można było spotkać go przy fortepianie (bywali tam też Otwinowski i Dygat). Już wówczas dostrzegano u Broszkiewicza wybuchy entuzjazmu; wspominano, że przy fortepianie: „Jest cały w ogniu, w błyskach, w gestach, w tokowaniu – sformowany na takiego co musi w życiu coś zrobić"[61]. Tę ożywioną naturę obserwuje później np. też I. Łubaszewska, dziennikarka „Ekspresu

55 Lwowskie Konserwatorium Państwowe im. Mykoły Łysenki.

56 Zob. R. Kosiński, dz. cyt. Z tego bardzo plastycznego krótkiego portretu Broszkiewicza (z cyklu *Głowy podwawelskie*) czerpię sporo podanych tu informacji (odwołując się przy tym do zwrotów samego krytyka).

57 W 1923 r. doszło do rozłamu w obrębie ZNMS, wskutek czego powstał Związek Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej Życie.

58 R. Kosiński: dz. cyt.

59 *Rozmowa z Jerzym Broszkiewiczem…*

60 Kamienica, w której mieścił się krakowski oddział Związku Literatów Polskich, także stołówka; zamieszkiwało go wielu znanych literatów.

61 R. Kosiński: dz. cyt.

Wieczornego”: „Ruchliwy, zwinny, jakby nieprzerwanie w locie, jakby w rozgorączkowaniu. Tak wygląda, tak mówi, tak gestykuluje Jerzy Broszkiewicz (…)”[62].

W Krakowie współpracował z różnymi periodykami w ramach krytyki muzycznej, teatralnej i publicystyki („Dziennik Polski”, „Teatr”, „Ruch Muzyczny”). Od 1945 r. był członkiem ZZLP.

III okres wiąże się z wyjazdem do Warszawy (z „ucieczką”) w 1948 r. Od 1951 r. pisarz redaguje w piśmie „Muzyka” stały felieton kulturalny; pojawiają się kolejne publikacje, Broszkiewicz działa w ZLP. Trudni się także pisaniem słuchowisk radiowych. Współpracuje z różnymi periodykami w zakresie recenzji, prozy, artykułów („Nowa Kultura”, „Przegląd Kulturalny”). Bywa w Dziekance (w domu Rzeckiego) na Krakowskim Przedmieściu (gdzie – jak podaje J. Żurek – przychodzili również Kobzdej, Adam Pawlikowski, Artur Międzyrzecki, Maciej Słomczyński)[63]. Na lata 50. przypada początek jego dramatopisarstwa. „Teatr jest jedynym miejscem, gdzie pisarz może się sprawdzić w obecności ludzi” (powiadał Broszkiewicz w rozmowie z R. Kosińskim)[64]. O swych początkach dramaturgicznych wspominał w 1975 r., tym razem w rozmowie z J. Żurkiem: „Czasy były wtedy tak dramatyczne, rytm życia tak szybki, że pisanie prozy w tej sytuacji stawało się niezwykle trudne. Dramat zaś pozwalał uchwycić ten pospieszny rytm czasów, zgadzał się także z moim wewnętrznym rytmem myślenia, horyzontami wyobraźni, potrzebą wypowiedzi”[65].

W roku 1974 ukazują się *Utwory sceniczne* Broszkiewicza. Notuje K. Pysiak:

> Broszkiewicza można by (gdyby spojrzeć przez pryzmat kompleksu prowincjonalności) polskim Dürrenmattem. Bez wątpienia łączy obydwóch wiele, np. przenikliwość, z jaką dostrzegają i podejmują istotne kwestie współczesności, i to w sposób interesujący, a nieraz wręcz sensacyjny. Oczywiście są to zagadnienia odmienne: inne akcenty dostrzega się z nadwiślańskiej perspektywy, inne widoczne są dla zachodnioeuropejskiego kosmopolity. Co nie przeszkadza punktom paralelnym. Dalej zbliża Broszkiewicza do autora *Wizyty starszej pani* łatwość adaptowania dla własnych potrzeb rozmaitych technik pisarskich.[66]

W 1953 r. Broszkiewicz wstępuje do PZPR. W latach 1957–58 zostaje wiceprezesem Zarządu Głównego ZLP. Następuje potem „ucieczka” do Krynicy. Twórca pisze *Imiona władzy*; jak wspomina w jednej z wypowiedzi: trzy dni pisze, czwartego pije i na nowo [jak Twardowski z omawianej powieści – R. M.]. W 1956 r. – w ankiecie o literaturze rewolucyjnej – opowiada się przeciw nowym tendencjom w młodej literaturze (na łamach „Przeglądu Kulturalnego”). W 1957 r. zostaje wiceprezesem Zarządu Głównego ZLP (prezesem jest wówczas Antoni Słonimski). „Prezesura była męcząca. Należało bowiem »godzić« tych z »lewa« i tych z »prawa«, a »centrum« było raczej mało obecne; niewie-

---

[62] *Fortepian zdradziłem dla prozy, prozę dla dramatu. Mówi Jerzy Broszkiewicz*. Rozm. I. Łubaszewska. „Ekspress Wieczorny” 1969, nr 254.

[63] Dziś dom studencki.

[64] R. Kosiński: dz. cyt.

[65] *Ku pokrzepieniu umysłów*…

[66] K. Pysiak, *Moralista a rebours albo świadek epoki*. „Nowe Książki” 1974, nr 8.

le było osób myślących w kategoriach konstruktywistycznych, które pragnęłyby mimo wszystko zjednoczyć środowisko wokół dobrych spraw literatury i kultury w ogóle"[67].

IV okres wiąże się z powrotem do Krakowa w roku 1959. Powiada pisarz – „pojechałem do Skuszanki[68] i Krasowskiego i zapytałem, czy przyjmą mnie na kierownika literackiego Teatru. (…) kierowana przez nich scena była jedną z najlepszych w Polsce, choć warunki pracy aktorów były trudne, zaś publiczność nowohucka – niewielka. Ale do tego Teatru przyjeżdżali stale – i słusznie – widzowie z Krakowa"[69]. Do 1971 r. był Broszkiewicz kierownikiem Teatru Ludowego w Nowej Hucie. O tym mieście wspominał:

> Pracując w teatrze, poznałem samo miasto, którego obraz kształtowałem sobie dotąd przeważnie z opisów zarówno zbyt kolorowych, jak i zbyt czarnych. Spotykając się bliżej z mieszkańcami i tym, co nazywa się „zewnętrznością" miasta, a więc architekturą itd. muszę stwierdzić, że rzeczywistość nowohucka jest o wiele – dzięki swej prawdzie – piękniejsza od wszystkich koloryzowanych, sielankowych obrazków, a równocześnie lepsza i bardziej ludzka od wszystkich zaczernionych portretów tego miasta. Szczerze się przyznam, że staję się lokalnym patriotą Nowej Huty i to nie tylko przez teatr.[70]

W 1959 r. brał Broszkiewicz udział w III Zjeździe Pisarzy Radzieckich (sprawozdanie opublikowane w „Nowej Kulturze" 1959, nr 25). W latach 60. działał w oddziale krakowskim ZLP (w 1973 r. – jako członek Zarządu, a w 1975 jako wiceprezes). W 1964 r. ukazała się wypowiedź „towarzysza" J. Broszkiewicza odnotowana na łamach „Trybuny Ludu" (1964, nr 168): „Socjalizm panuje dziś w 1/3 świata, bo proletariat zaczął myśleć i działać, działać i myśleć. Zaś kontynent komunizmu będzie do zdobycia dla tych tylko społeczeństw, w których wysoka etyka, wiedza i kultura staną się realną powszechną wartością"[71].

Po publikacji II tomów *Dziesięciu rozdziałów* M. Dąbrowski notował: „Portretem naszego wieku trzeba chyba określić ten obraz, jaki zarysował w powieściowym cyklu *Długo i szczęśliwie* oraz *Nie cudzołóż, nie kradnij* Jerzy Broszkiewicz"[72].

W 1975 r. pisarz został członkiem Komitetu Krakowskiego PZPR i członkiem prezydium Klubu Kuźnica[73]. W latach 1977–1978 ukazały się II tomy *Doktora Twardowskiego*. Wywiad z E. Krasowską przedstawia Broszkiewicza jako autorytet moralny[74].

Pisarz zmarł w 1993 r. w Krakowie.

Dyskurs Broszkiewicza – Fausta. Cała historia, o której tu mowa, historia J. Broszkiewicza, układa się w arcyciekawą literacko-biograficzną narrację: od cudownego dziecka, utalentowanego pianisty, koncertującego w wieku lat 15, studiującego w rodzinnym Lwowie, poprzez bohaterski gest w stronę żydowskiego szkolnego przyjaciela, działalność w kręgu młodzieży socjalistycznej, po powojennego prominentnego literata, działacza

[67] R. Kosiński, dz. cyt.

[68] Krystyna Skuszanka (1924–2011), dyrektor teatralny, reżyser; żona Jerzego Krasowskiego (1925–2008; aktora, reżysera, także dyrektora teatralnego; Nowa Huta).

[69] *O teatrze, Nowej Hucie i zaczernionych portretach*. Rozm. R. Wolski. „Głos Nowej Huty" 1959, nr 51.

[70] Tamże.

[71] *Towarzysz Jerzy Broszkiewicz*. „Trybuna Ludu" 1964, nr 168.

[72] M. Dąbrowski, *Dziesięć rozdziałów*. „Nowa Wieś" 1975, nr 14.

[73] Marksistowski klub w Krakowie (współzałożyciele W. Machejek, T. Hołuj).

[74] *Rozmowa z Jerzym Broszkiewiczem*…

komunistycznego, prozaika, dramaturga i publicystę, docenionego, tłumaczonego, wystawianego; zamieszkującego to w Krakowie, to w Warszawie, męża znanej lekarki psychiatry; twórcę, który na własnej skórze poznał chorobę maniakalno-depresyjną, mężczyznę cieszącego się powodzeniem u kobiet, który parabolę i szyfr swego losu dostrzega w losie polskiego Fausta, jednak nie do końca pojmuje tragiczny wymiar swych osobistych perypetii, więc podejmuje temat z dystansem, niekiedy z zastosowaniem groteski, pastiszu. Rzecz godna powieści z zawartymi w niej etycznymi wahaniami, trudnymi wyborami lub działaniem nie zawsze wynikającym z własnego wyboru.

Broszkiewicz od samego początku czuł się pisarzem komunistycznym i rewolucyjnym. W odpowiedzi na ankietę „Przeglądu Kulturalnego" (1956, nr 6) pt. *Jak widzę współczesną polską sztukę rewolucyjną?* – dodajmy: w obliczu odwilży, infiltracji nowych zjawisk w kulturze (także światowej) i fali nowych debiutów – poddawał daleko idącej krytyce nowe zjawiska:

> (…) zaczyna mnie gnębić „nowy" bohater, który po trosze wciska się do naszej literatury. Mały, cichy, ciemny człowiek. Nieświadomy i smutny. Jakieś ogromne „Coś" toczy mu się nad głową – przygina do ziemi jak trzcinkę. Powoli mu się miesza Pan Bóg z Rewolucją, więc obojgu śpiewa kantyczki. Oto bohater, o którym wiadomo, że jest przedmiotem, a nie podmiotem historii. To znaczy – rewolucji.[75]

Tego typu krytyce towarzyszy wyraźna osobista deklaracja: „Pewny jestem prawd następujących. Że jedyna siła polskiej przyszłości to socjalizm. Że główna siła polskiej sztuki, to jest rewolucyjna przyszłość"[76].

W tekście, o którym mowa, odnaleźć można ton poczucia zagrożenia wobec sztuki antyrewolucyjnej; ujęta jest również opinia na temat M. Dąbrowskiej, A. Kijowskiego, K. Brandysa, T. Borowskiego, A. Ścibora-Rylskiego, ale wszystko to z wyżej zakreślonego punktu widzenia. Gdy chodzi o najnowsze „zewnętrzne" zainteresowania literatury polskiej tego czasu, wymienieni zostają: Brecht, Kafka, Hemingway, Sartre, Greek, Niekrasow, Fadiejew i Fast; tyle że – jak podkreśla Broszkiewicz – jako twórcy „narzędzi", które może wykorzystać sztuka rewolucyjna: „lapidarność, prostota, ostrość skrótu, wyrazistość słowa (…), umiejętność formowania wielkiej metafory i … bezpośredniość wykładu myśli itd. itd. Aż do groteski, kpiny i drwiny włącznie"[77]. Lecz narzędzia te służyć mają rewolucyjnym celom i takiej też literaturze. „Widzę ją bowiem jako sztukę sięgającą przede wszystkim po najostrzejsze dramaty naszych dni, naszego kraju i całego świata. Właśnie – dramaty. Nie widzę u nas miejsca na anielskie pickwickiady, na pieśni arkadyjskiego fujary"[78].

Wcześniej Broszkiewicz wziął udział w znanej ankiecie „Nowej Kultury" – *Pisarze wobec dziesięciolecia*. W zakończeniu odnotowywał:

> Dziś – wobec dziesięciolecia – pisarze powinni chyba dobić się do teoretycznych sformułowań, a przede wszystkim praktycznych dowodów, czym w istocie winna być

[75] J. Broszkiewicz, *Jak widzę współczesną polską sztukę rewolucyjną?* „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 6.
[76] Tamże.
[77] Tamże.
[78] Tamże.

> prawdziwa, celna, odważna i gorąca partyjność naszej literatury. (…) Dokonuje się największy przełom w historii naszego narodu. Lecz pole bitwy i budowy nie będzie chyba zbyt ogromne dla partyjnych pisarzy. Z taką busolą jak ideologia Partii pisarz nie zbłądzi – potrafi całą ojczyznę objąć wzruszeniem i wyobraźnią, potrafi przekazać jej bohaterstwo życiem bohaterów własnej epiki.[79]

Najgoręcej natomiast brzmiały słowa ideowca: „o sztuce natchnionej ideą rewolucyjną”. Trudno powiedzieć, czy myśli, które tu cytuję, były konsekwencją podpisanego przez Broszkiewicza – Fausta „cyrografu” z władzą[80] i sztuką komunistyczną; czy słowa z jego późniejszego wywiadu, dotyczące kilkakrotnego upadania (to w związku z treścią *Doktora Twardowskiego*), odnosiły się do tej postawy, którą charakteryzują fragmenty cytowanej wyżej publicystyki. Pewną zmianę wobec uproszczeń w myśleniu o literaturze wypowiada Broszkiewicz później w rozmowie z B. Drozdowskim (kwestia nieautentyczności, wtórności w literaturze polskiej): „Nie rozumiem tego słowa – powiadał. – Wszechpojemność słowa »autentyczny« jest równie bezsensowna jak »realistyczny« czy »socrealistyczny«”[81].

Osobna kwestia dotyczy biografii rewolucyjnych artystów. Jest rzeczą znamienną, że pisarski projekt powieści o Chopinie pt. *Kształt miłości* wyłonił się w okresie socrealizmu. Znamienne, ponieważ w znacznej części pisanych wówczas biografii próbowano dokonać ideowych rewizji dotychczasowych faktów, dotyczących historycznych postaci; tak też miało być według redakcji „Odrodzenia” z Broszkiewiczowską opowieścią o kompozytorze. W komentarzu do publikowanego fragmentu pisano:

> Jakże łatwo zamiast zbliżyć i wyjaśnić jest spłycić i spłaszczyć obraz wielkiego pisarza czy muzyka.
> Takich zafałszowań pełno w burżuazyjnej historii kultury i nie bez powodu: chodziło przecież o to, by pod mnóstwem przyczynków i intymnych szczegółów pogrzebać, zakryć przed okiem ludzkim postępowy, rewolucyjny charakter drogi życiowej i dążeń największych naszych pisarzy, kompozytorów, artystów.
> Ambitne i odważne zadanie ukazania nam wolnej od tych fałszów postaci naszego największego kompozytora – Fryderyka Chopina – podjął w powieści pt. *Kształt miłości* utalentowany pisarz młodszego pokolenia – Jerzy Broszkiewicz.[82]

Oblicza autobiografizmu – rewizjonista (Jerzy Broszkiewicz – J. B.). W wywiadzie z Izabellą Bodnar pisarz powiadał: „*Doktor Twardowski* nadto wiąże się z moim osobistym doświadczeniem i dlatego – ceniąc sobie tę książkę – nie czytuję jej”[83]. Czy istnieją jakieś ważne przesłanki, by w historii o adiunkcie Rokicie i doktorze Twardowskim dopatrywać się kryptofabuły autobiograficznej bądź jakichś wyraźniejszych, a raczej – głębszych odniesień do biografii autora? Skąd inicjały – czytelne – J. B.?

Można odnieść wrażenie, że *Doktor Twardowski* jest tekstem obrachunkowym – i to w dwóch aspektach. W grę wchodzić tu może niejako „podwójny” cyrograf, który swego

[79] J. Broszkiewicz. *Pisarze wobec dziesięciolecia*. „Nowa Kultura” 1955, nr 9.

[80] Jerzy Broszkiewicz – co należy podkreślić – nie współpracował ze strukturami bezpieczeństwa PRL (o czym świadczą akta IPN), więc ten wątek cyrografu w żadnym razie nie wchodzi w grę; nie biorę tego pod uwagę.

[81] *Jerzy Broszkiewicz*. Rozm. B. Drozdowski, „Życie Literackie” 1957, nr 23.

[82] J. Broszkiewicz, *Kształt miłości.* „Odrodzenie” 1949, nr 25.

[83] *Rozmowa z Jerzym Broszkiewiczem…*

czasu podpisał autor powieści: po pierwsze – jako towarzysz Broszkiewicz, współtwórca, także w obrębie Partii, rzeczywistości i kultury PRL-owskiej; po drugie – jako pacjent Broszkiewicz, naznaczony nawracającą psychozą maniakalno-depresyjną. W powieści, już na samym wstępie, podczas pierwszej wizyty Twardowskiego u kalekiego Rokity, podpisany zostaje cyrograf. Odpowiedź na pytanie, jakie będą tego konsekwencje, przyniesie nam dopiero dalszy przebieg fabuły.

Na temat autobiografizmu *Doktora Twardowskiego* Broszkiewicz powiadał w jednym z wywiadów:

> – (…) dwa razy w życiu stawałem się Grzegorzem, ponieważ padałem i podnosiłem się, bywałem też Jeremim Rokitą, a chciałem być raczej Frankiem Materną. Nie jest to jedyna książka, którą napisałem. Ja cały czas piszę o swoim życiu, ale nie o sobie samym, lecz o ludziach otaczających mnie, o kamienicy, w której mieszkam, o mieście, w którym żyję, o kraju, o ziemi, o galaktyce. Natomiast w trakcie pisania zwrócony jestem ku sobie, zamknięty. To, o czym piszę, wzięło się z wielorakich możliwości rozwoju mego myślenia, czyli mojego życia. Pisząc o dziesięciu przykazaniach, nie znajduję ani jednego, którego bym nie chciał naprawić i wprowadzić w życie społeczne. Nie doczekam chwili, gdy to nastąpi, mam jednak świadomość życia społeczeństwa w czasie przeszłym, teraźniejszym i przyszłym. Wiem też, ze mną świat się nie kończy.
> – Ale przecież trzy z nich mają charakter metafizyczny, wiary w siłę wyższą: te trzy nie mieszczą się w etyce marksistowskiej i można by nazwać Was ryzykownie nawet rewizjonistą.
> – Tak jest. Zgadzam się na rewizjonistę. Ale nazwa ta może mieć nie tylko odcień ujemny. Jest prawem komunisty wątpić, które to prawo wielce sobie szanował Karol Marks[84].

Warto przytoczyć jeszcze jedną kwestię, ewentualnego – wspomnianego na wstępie tego studium – odczytywania *Doktora Twardowskiego* jako „powieści z kluczem". „Drażnią mnie krążące po Krakowie ploteczki, kto jest kim, czy Uniwersytet to Jagielloński, Wrocławski czy Sorbona. Nonsensem jest więc poszukiwanie klucza"[85].

Obrazy rzeczywistości PRL-owskiej zostały wprowadzone do powieści bardzo subtelnie, w sposób bardzo wyważony. Być może celowo Broszkiewicz dążył do urównorzędnienia świata powojennej Polski z ukazaniem uniwersalnych walorów dzieła. Na przykład Franciszek Materna bywa nazywany „towarzyszem Materną", jednak przeważa określenie profesor Materna bądź po prostu: Franciszek; inny przykład – „towarzysz Potocki" ze szpitala. Jednymi z lektur Twardowskiego są „Polityka", „Kultura" i „Literatura" (I, 87); w innym miejscu przywołany zostaje *Stan nieważkości* Kuśniewicza. Podczas pobytu na sympozjum Rokita wie, że wycieczkom po Paryżu towarzyszą „spacery z tajniakami" (I, 166). Gdzie indziej mamy obraz Małgorzaty: „Siedzi pod oknem, na naradzie produkcyjnej" (II, 16). Wicedyrektor katedry Grzegorza zaprezentowany zostaje jako „sekretarz organizacji partyjnej" (II, 182).

Podsumowanie. Mamy więc powieść, w której życie i dzieło oraz czasy jego powstania splatają się w jedność. To różne dyskursy, w których przejawia się nowoczesność literacka. Widać to na poziomie gier literackich (pomiędzy poszczególnymi aspektami utworu), na

---

84 *Człowiek odbiera telefony nawet, gdy aparat nie dzwoni*. Rozm. S. Ciepły. „Gazeta Południowa" 1979, nr 220.
85 Tamże.

planie dyskursu rzeczywistości, idiomatyczności niektórych sensów, formy autotelicznej, modulacyjnego kształtu wypowiedzi. Dyskurs o dziele i dyskurs dzieła splatają się tu jednoznacznie z dyskursem epoki, z jej ideami, złudzeniami – którym ulegał przecież sam pisarz. To także cecha formacji nowoczesnej.

Dyskursywny kształt powieści wiąże się także z jej tematem, podejmowanym w tradycji nie tylko wielokrotnie, ale i na różne sposoby. Charakterystyczne jest w przypadku *Doktora Twardowskiego* otwarcie w tym względzie na osobę samego autora, na jego doświadczenia i przeżycia, mowa więc o specyficznie rozumianej literaturze „integralnej".

BIBLIOGRAFIA

Bal-Nowak M.: *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernesta A. Cassirera*. Kraków 1996.

Błażejewski T.: *Doktor jako medium*. „Odgłosy" 1977, nr 23.

Broszkiewicz J.: *Jak widzę współczesną sztukę rewolucyjną?*. „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 6.

Broszkiewicz J., *Kształt miłości*. „Odrodzenie" 1949, nr 25.

Broszkiewicz J.: *Pisarze wobec dziesięciolecia*. „Nowa Kultura" 1955, nr 9.

Broszkiewicz J.: *Towarzysz Jerzy Broszkiewicz*. „Trybuna Ludu" 1964, nr 168.

Burzacka I.: *Legenda i współczesność*. „Miesięcznik Literacki" 1977, nr 9.

Chrzanowski M.: *Kształty miłości. O prozie Jerzego Broszkiewicza*. „Pismo Literacko-Artystyczne" 1985, nr 1.

Człowiek odbiera telefony nawet, gdy aparat nie dzwoni. Rozm. S. Ciepły. „Gazeta Południowa" 1979, nr 220.

Dąbrowski M.: *„Dziesięć rozdziałów"*. „Nowa Wieś" 1975, nr 14.

Fik M.: *Broszkiewicz*. Warszawa 1971.

Fortepian zdradziłem dla prozy, prozę dla dramatu. Mówi Jerzy Boszkiewicz. Rozm. I. Łubaszewska. „Ekspress Wieczorny" 1967, nr 254.

Głowiński M.: *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*. Pod red. T. Cieślikowskiej i J. Sławińskiego. Wrocław 1980.

Gondowicz J.: *Sprawy kauduczne*. „Tygodnik Kulturalny" 1979, nr 1.

Gra z czytelnikiem. Między konwencją a strategią. Pod red. M. Jakitowicz i R. Moczkodana, Toruń 2001.

Jerzy Broszkiewicz. Rozm. B. Drozdowski. „Życie Literackie" 1957, nr 23.

Jerzy Broszkiewicz o sobie (Rozmowa z autorem „Skandalu w Hellbergu). Rozm. Cz. Kłak. „Nowiny Rzeszowskie" 1962, nr 41.

Jurasz W.: *Nie dokończony eksperyment*. „Miesięcznik Literacki" 1979, nr 11.

Kołakowski L.: *Obecność mitu*. Warszawa 2003.

Kosiński R.: *Głowy podwawelskie: Jerzy Broszkiewicz*. „Życie Literackie" 1962, nr 42.

Kossak J.: *U podstaw egzystencjalistycznej koncepcji człowieka*. Warszawa 1961.

Koźniewski K.: *...Rzym się nazywa*. „Polityka" 1977, nr 34.

Kraskowska-Lange E.: *Superman przed habilitacją*. „Nurt" 1980, nr 3.

Kristeva J.: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M. P. Markowski, R. Ryziński. Kraków 2007.

Krzysztoszek W.: *Zabawa w przewidywanie*. „Literatura" 1977, nr 24.

Ku pokrzepieniu umysłów. Rozm. J. Żurek. „Dziennik Ludowy" 1975, 24–25 V.

Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał. Pod red. A. Surdyka i J. Szei. Poznań 2008.

Ławski J.: *Życie i śmierć mitu. „Faust polski" między XIX a XX wiekiem*, [w:] *Postaci i motywy faustyczne w literaturze polskiej*. Pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego. Białystok 2001.

Maciąg W.: *Baśń o szczęściarzu*. „Nowe Książki" 1977, nr 9.

Maciąg W.: *To, co fantastyczne*. „Nowe Książki" 1979, nr 7.

Mann T.: *O Fauście Goethego*. „Literatura na Świecie" 1996, nr 5–6.

Markowski M. P.: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007.

Matuszewski R.: *Wersja Mefista*, [w:] tegoż, *Z bliska*. Kraków 1981.

Miklaszewski K.: *Diabelskie sztuczki przewrotnego racjonalisty*. „Życie Literackie" 1979, nr 34.

O teatrze, Nowej Hucie i zaczernionych portretach. Rozm. R. Wolski. „Głos Nowej Huty" 1959, nr 51.

Paprocka-Podlasik B.: *Epopeja faustycznego „ja". O procesie mityzacji legendy faustowskiej*, [w:] *Mity – mitologie – mityzacje nie tylko w literaturze*. Pod red. L. Wiśniewskiej. Bydgoszcz 2005.

Pysiak K.: *Moralista a rebours albo świadek epok.* „Nowe Książki" 1974, nr 8.

Rozmowa z Jerzym Broszkiewiczem. Rozm. I. Bodnar. „Pismo Literacko-Artystyczne" 1988, nr 2.

Rybakowski J.: *Oblicza choroby maniakalno-depresyjnej*. Poznań 2008.

Siewierski H.: *Cyrograf współczesny*. „Życie Literackie" 1977, nr 32.

Skwara M.: *Motyw szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*. Wrocław 1999.

Smaroń A.: *Twardowski – niechciany „polski Faust". Koncepcje postaci w literaturze polskiej XIX i pierwszej połowy XX wieku*. „Ruch Literacki" 1995, z. 5.

Stabryła S.: *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej 1976–1990*. Kraków 1996.

Stanuch S.: *Jerzego Broszkiewicza spory i swary*. „Dziennik Polski" 1979, nr 201.

Szturc W.: *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*. Kraków 1995.

Tatarkiewicz W.: *Gra w inteligencję*. Białystok 1994.

Warnock M.: *Egzystencjalizm*. Oprac. L. Kołakowski, K. Pomian. Warszawa 1965.

Współcześni polscy pisarze o badacze literatury, t. I. Pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagana. Warszawa 1994.